



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MÔNICA TAVARES PEREIRA

**PREPARAÇÃO CORPORAL PARA APRESENTADORES DE TELEJORNALISMO:
UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE OFICINAS DE JOGOS DE IMPROVISAÇÃO**

**Brasília
2016**

MÔNICA TAVARES PEREIRA

**PREPARAÇÃO CORPORAL PARA APRESENTADORES DE TELEJORNALISMO:
UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE OFICINAS DE JOGOS DE IMPROVISÇÃO**

Dissertação apresentada à banca examinadora como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota

**Brasília
2016**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P236p Pereira, Mônica Tavares
Preparação corporal para apresentadores de
telejornalismo: uma discussão a partir de oficinas
de jogos de improvisação / Mônica Tavares Pereira;
orientador Marcus Mota. -- Brasília, 2016.
243 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas)
-- Universidade de Brasília, 2016.

1. Apresentadores de Telejornalismo. 2.
Fonoaudiologia. 3. Jogos de Improvisação. 4.
Preparação Corporal. I. Mota, Marcus, orient. II.
Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Marcus Santos Mota (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Felícia Johansson Carneiro (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Leonardo Wanderley Lopes (PADF/UFPB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira, agosto 26, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes / UnB.

Dedico este trabalho à minha mãe Zilda Tavares e também à minha irmã, Myriam Tavares, por toda motivação e apoio para essa empreitada e tantas outras!

AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha Turma espiritual, tão presentes em cada segundo da minha vida!

Aos meus pais, por deixarem os valores e crenças em que me inspiro para seguir.

À minha irmã Magda e ao cunhado Dudu, por me proporcionarem a acolhida, a tranquilidade e o bem-estar para que eu pudesse morar em Brasília e desenvolver a pesquisa. Aos sobrinhos Pedro, Betina e Luiza, por terem me recebido com muito amor durante todo esse tempo. Ao Bidu, pela fiel companhia do início ao fim.

Aos meus irmãos Ângela, Regina, Fábio, Izabel e Myriam, pelas orações e apoio ao longo da caminhada. *To Fabinho, my special thanks.*

Ao meu orientador Marcus Santos Mota, que me amparou nesse processo com carinho e estímulo.

Aos professores Leonardo Wanderley Lopes e Felícia Johansson Carneiro, por aceitarem o convite para a composição da banca e pelo esmero e competência na participação.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília e aos professores Roberta Matzumoto, Izabella Brochado, Giselle Rodrigues e César Lignelli. A Isabela, Ana Célia e Jéssica, pela disposição em nos ajudar.

Aos colegas da UnB: João Porto Dias, Katia Maffi, Arlene Von-Sohsten, Livia Fernandez, Micheline Santiago, José De Campos, Ingrid de Souza, Camila de Sant'Anna, Denise Munhoz, Adriana Lodi, Fabianna Marroni, Diego Borges, Adailton Lima e Denis Camargo, que foram apoiadores e companheiros. Em especial a Paula Sallas, Fernanda Cabral, Luiza Abi Saab, Ana Maria de Araújo e Sandra Cordeiro.

Aos diretores das emissoras que abriram as portas das televisões para esta pesquisa.

Aos jornalistas e fonoaudiólogos que cederam seu tempo para as entrevistas, para os módulos de oficina e para os questionários desta dissertação.

À querida Marilene Martins por todo carinho e disponibilidade em me ofertar do seu material para esta pesquisa e por todo ensinamento na minha formação em dança.

A Andrea Schwartz, por tantas conversas que me ajudaram no desenvolvimento das oficinas para os telejornalistas, pelo incentivo para esta pesquisa e pela acolhida em Recife.

A Leo e Bianca, pelo apoio e acolhida em João Pessoa.

A Arnaldo Alvarenga, por suas contribuições.

Às amigas e aos amigos, pelo apoio, o “ouvido amigo” e pelas reflexões em tantos momentos ao longo desse período.

A Letícia Caldas, pelo pontapé inicial para o mundo do telejornal.

“O conhecimento do conhecimento obriga. Obriga-nos a tomar uma atitude de permanente vigília contra a tentação da certeza, a reconhecer que nossas certezas não são provas de verdade, como se o mundo que cada um vê fosse o ‘mundo’ e não ‘um mundo’ que trazemos à mão com outros. Obriga-nos porque, ao saber que sabemos, não podemos negar o que sabemos.”

Humberto Maturana

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fundamentar os princípios que estruturam a oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, direcionada aos apresentadores de telejornal, e analisar as percepções de jornalistas e fonoaudiólogos com relação ao material organizado, vindo de recursos das Artes Cênicas para o Telejornalismo. O interesse esteve em investigar se o trabalho realizado com a oficina contribui para a expressividade dos apresentadores de telejornal, podendo ser um agregador ao trabalho vocal realizado pelos fonoaudiólogos. A conclusão para a questão foi positiva. No caminho da pesquisa, foi traçado um percurso em direção à história do telejornalismo brasileiro, com suas mudanças que refletiram na movimentação corporal dos apresentadores. A trajetória do trabalho parte das relações entre Jornalismo e Artes Cênicas e, pela formação da pesquisadora, estabelecem-se os princípios pedagógicos da oficina para, então, se chegar à sua fundamentação prática. Para servir aos objetivos da pesquisa, foram realizadas entrevistas, observação do ambiente de trabalho de apresentadores, questionários sobre os módulos para análise do aproveitamento da oficina para a prática do telejornalismo e a prática de dois módulos com os jogos de improvisação. A costura de toda pesquisa se deu pelo viés do corpo e para o corpo, na possibilidade de estabelecer a sua preparação por meio dos jogos de improvisação.

Palavras-chaves: Apresentadores de Telejornalismo. Fonoaudiologia. Jogos de Improvisação. Preparação Corporal.

ABSTRACT

This dissertation aims at highlighting the principles behind “Physical and Theater Improvisation Games” for TV broadcast journalists, based on the Performing Arts resources, and at analyzing feedback coming from journalists and audiology/speech-language pathologists. The purpose is to investigate if the techniques involved in the games help improve overall visual expressiveness and consequently contribute positively to the vocal work done by audiology/speech-language pathologists. The study concludes that the contribution towards these goals is positive. This research also shows the historical evolution of the Brazilian TV broadcast journalism reflected in the body language conveyed by broadcasters. This is a case of the Performing Arts contributing to TV broadcast journalism. In order to analyze the benefits of the Scenic Improvisation Games toward improvements in visual communication the following activities were performed: field research with interviews; close observation of TV broadcasters’ work environments; practice of two modules of the “Physical and Theater Improvisation Games Workshops” followed by questionnaires. This research focus on body training for TV broadcast journalists through improvisation games.

Key words: Audiology/Speech-Language Pathologists. Body Training. Physical and Theater Improvisation Games. TV Broadcast Journalists.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Apresentadores de telejornalismo entrevistados (2015).....	24
Quadro 2 - Fonoaudiólogos entrevistados (2015)	24
Quadro 3 - Duração aproximada da programação de telejornalismo de uma segunda-feira de 2016 em 6 empresas de televisão	30
Quadro 4 - Cronologia de mudanças no cenário do <i>Jornal Nacional</i>	33
Quadro 5 - Síntese da história do telejornalismo brasileiro e suas modificações na imagem e corpo-voz do apresentador de telejornal.....	35
Quadro 6 - Momentos do telejornal e o corpo-voz.....	39
Quadro 7 - Corpo-voz relacionado ao horário dos telejornais.....	42
Quadro 8 - Emissoras de TVs e fonoaudiólogos (2007 - 2012)	53
Quadro 9 - Princípios da oficina "Jogos de Improvisação Cênica" fundamentados na pedagogia da escola de dança de Marilene Martins	99
Quadro 10 - Referências da experiência na escola HB Studio consideradas na oficina	108
Quadro 11 – Aquecimento - Módulos I e II	125
Quadro 12 - Jogos físicos com a voz e com a fala – Módulos I e II	141
Quadro 13 - Jogos físicos - Módulos I e II.....	143
Quadro 14 - Jogos em "palco-plateia" - Módulo I.....	147
Quadro 15 - Jogos em "palco-plateia" - Módulo II	150
Quadro 16 – Tópicos fundamentais da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”	153
Quadro 17- Cronograma da pesquisa de campo	158
Quadro 18 - Resultados dos Módulos I e II.....	187
Quadro 19 - Dados dos participantes do Módulo I.....	224
Quadro 20 – Aquecimento Módulo I.....	224
Quadro 21 - Jogo 2 Módulo I	225
Quadro 22 - Jogo 3 Módulo I	226
Quadro 23 - Jogo 4 Módulo I	227
Quadro 24 - Jogo 5 Módulo I	228
Quadro 25 - Jogo 6 Módulo I	229
Quadro 26 - Jogo 8 Módulo I	229
Quadro 27 - Jogo 9 Módulo I	230
Quadro 28 - Jogo 10 Módulo I	231
Quadro 29 - Jogo 11 Módulo I	231

Quadro 30 – Questão 13 A Partilha Módulo I.....	232
Quadro 31 - Questão 14 Módulo I.....	232
Quadro 32 - Questão 16 Módulo I.....	233
Quadro 33 - Avaliação do Módulo I.....	234
Quadro 34 - Quadro dos participantes do Módulo II.....	235
Quadro 35 – Questão: Utilização do Módulo I.....	235
Quadro 36 - Aquecimento Módulo II.....	235
Quadro 37 - Jogo 2 Módulo II.....	236
Quadro 38 - Jogo 3 Módulo II.....	237
Quadro 39 - Jogo 4 Módulo II.....	237
Quadro 40 - Jogo 5 Módulo II.....	238
Quadro 41 - Jogo 6 Módulo II.....	238
Quadro 42 - Jogo 7 Módulo II.....	239
Quadro 43 - Jogo 9 Módulo II.....	239
Quadro 44 - Exercício 10 Módulo II.....	240
Quadro 45 – Questão 11: A Partilha Módulo II.....	240
Quadro 46 - Questão 12 Módulo II.....	241
Quadro 47 - Questão 14 Módulo II.....	241
Quadro 48 - Avaliação Módulo II.....	242
Quadro 49 - Questão 15 A e B.....	242
Quadro 50 - Questão 16 Módulo II.....	243

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Aquecimento - Módulo I.....	162
Gráfico 2 - Jogos com a voz e com a fala - Módulo I.....	163
Gráfico 3 - Jogos físicos - Módulo I.....	165
Gráfico 4 - Jogos em "palco-plateia"- Módulo I.....	167
Gráfico 5 - Partilha Módulo I.....	168
Gráfico 6 - Objetivo do Módulo I.....	170
Gráfico 7 - Avaliação do Módulo I.....	171
Gráfico 8 – Aquecimento Módulo II.....	174
Gráfico 9 - Jogos físicos com fala.....	175
Gráfico 10 - Jogos físicos.....	177
Gráfico 11 - Jogos em “palco-plateia”.....	179
Gráfico 12 - “Sabões”.....	180
Gráfico 13 - Partilha.....	181
Gráfico 14 - Parceria com fonoaudiólogos.....	182
Gráfico 15 - Objetivo do Módulo II.....	183
Gráfico 16 - Avaliação do Módulo II.....	184
Gráfico 17 - Metodologia utilizada nos Módulos.....	185
Gráfico 18 - Didática da pesquisadora.....	185

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marilene Martins - Nena (2012).....	101
Figura 2 - Rasa Allan Kazlas.....	109

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
INTRODUÇÃO.....	19
1. AO ENCONTRO DO TELEJORNALISMO: O UNIVERSO DO APRESENTADOR..	25
1.1 O telejornalismo no brasil.....	26
1.2 O apresentador	38
1.2.1 Sobre o que foi observado no local de trabalho de apresentadores.....	49
1.3 A Fonoaudiologia no universo do Telejornalismo	52
1.4 O encontro dos “Jogos de Improvisação Cênica” com fonoaudiólogos e apresentadores	61
2. O TELEJORNALISMO E AS ARTES CÊNICAS.....	69
2.1 Espetacularização, dramaturgia, melodrama e “novelização” no Telejornalismo.....	69
2.2 A teatralidade, a personagem, a atuação, a cena e a representação no telejornalismo. ...	74
2.3 O Apresentador X O Ator/Bailarino.....	80
3. A FUNDAMENTAÇÃO DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISÇÃO CÊNICA” POR MEIO DA HISTÓRIA.....	85
3.1 A história na história: um corpo cênico	85
3.1.1 Marilene Martins e a Escola de Dança Moderna/Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea.....	89
3.1.2 Herbert Berghof Studio/NYC e as disciplinas colaboradoras.....	102
4. A FUNDAMENTAÇÃO DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISÇÃO CÊNICA” POR MEIO DA PRÁTICA	110
4.1 Do princípio e dos princípios para a construção das oficinas “Jogos de Improvisação Cênica”.....	110
4.2 A Prática da oficina “Jogos de Improvisação Cênica” para apresentadores de telejornalismo.....	113
4.2.1 O aquecimento.....	116
4.2.1.1 Os exercícios de aquecimento da oficina “Jogos de Improvisação Cênica	124
4.2.2 Os jogos de improvisação	126
4.2.2.1 Os jogos de improvisação da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”.....	141
4.2.3 A partilha.....	152
5. A PESQUISA DE CAMPO.....	155
5.1 Questionário Módulo I.....	160
5.2 Questionário Módulo II	171

5.3 Uma análise final	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
APÊNDICE A – Roteiro das entrevistas	202
APÊNDICE B - Estágio profissional HB Studio.....	208
APÊNDICE C – As oficinas.....	210
APÊNDICE D – Aceite Institucional	212
APÊNDICE E - TCLE.....	213
APÊNDICE F – Roteiros dos questionários.....	217
ANEXO A – Avaliação 2011	221
ANEXO B – Questionário Módulo I.....	224
ANEXO C – Questionário Módulo II.....	235

APRESENTAÇÃO

“O homem é um ser de possibilidades”

Carl Rogers

Esta pesquisa tem como ponto de partida o trabalho que desenvolvo desde 2008 com a oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, em parceria com fonoaudiólogos, para apresentadores e repórteres de televisão. O material prático utilizado nas oficinas foi elaborado a partir da minha formação e experiência profissional na dança, no teatro e no canto, desde a década de 1970.

A oficina com os jogos de improvisação fez sua estreia em 2001, enfatizando a importância do trabalho corporal por meio de jogos de improvisação para participantes que lidam com atividades relacionadas à comunicação, como artistas, professores, oradores, ou seja, aqueles que trabalham com o corpo em exposição. A trajetória da oficina teve início após uma especialização profissional em teatro que fiz, no Herbert Berghof Studio¹, em Nova Iorque (EUA), por meio da Bolsa Virtuose – Ministério da Cultura entre 1999 e 2001. Desde então, caminhos foram abertos para além das artes.

Minha história de vida em formação artística, profissional e acadêmica nas Artes Cênicas, e também minha graduação em Psicologia com ênfase na abordagem sistêmica, aliada à formação em terapia de família, fazem parte de uma trajetória pessoal inserida na estrutura das oficinas. Com professores, mestres, coreógrafos, diretores, alunos, colegas, familiares, clientes e amigos, uma rede de conhecimentos e experiências foi construída, e dela está sendo desenvolvido esse trabalho de preparação corporal para apresentadores de telejornalismo.

A integração de áreas esteve presente desde muitos anos em minha vida e continua no desenvolvimento das oficinas em que Artes Cênicas, Jornalismo e Fonoaudiologia estão envolvidos. Da história de um corpo vindo das artes e interseções, surge esta pesquisa.

Posso dizer que, ao iniciar o estudo da Dança, em 1974, vivi décadas significativas para o segmento no estado de Minas Gerais. Tive a primeira formação em uma escola de dança moderna, que viveu a passagem para a dança contemporânea nos anos de 1980. Buscávamos todo tipo de curso disponível para ampliar conhecimentos, em uma época que não existia a graduação em Dança ou Teatro em Belo Horizonte. O convívio com a dança, que se abria ao encontro com o teatro, a música e as artes plásticas, já traçava uma tendência à

¹ Escola de Teatro em Nova Iorque. Será mencionada com mais detalhes no capítulo 3.

interdisciplinaridade. Talvez, por ter sido alfabetizada artisticamente em uma escola de dança moderna que buscava o novo e a diversidade – em vez de começar com o balé clássico, como era de costume –, já me via inserida no “diferente”, estimulada à criação e às “Transformações”. Isso influenciou minha formação e o meu entendimento do corpo.

O exercício da interdisciplinaridade vem sendo uma conquista que na prática, não tem sido um trabalho tão simples. Como fiz em artigo prévio (PEREIRA, 2009), recorro à Epistemologia da Complexidade de Edgar Morin² (1996), vislumbrando uma arte integradora.

Na escola aprendemos a pensar separando. Aprendemos a separar as matérias: a História, a Geografia, a Física, etc. [...] mas, se olharmos melhor, vemos a química, num nível experimental, está no campo da microfísica. E sabemos que a história sempre ocorre em um território, numa geografia. [...] fica bem distinguir essas matérias, mas não é necessário estabelecer separações absolutas. Aprendemos muito bem a separar. Separamos um objeto de seu ambiente, isolamos um objeto em relação ao observador que o observa. Nosso pensamento é disjuntivo e, além disso, redutor: buscamos a explicação de um todo através da constituição de suas partes. Queremos eliminar o problema da complexidade. [...] retomo a frase de Pascal para resumi-la sob uma forma caricatural: “Tudo está em tudo e reciprocamente” O que significa: “Desanimem-se, porque vão fundir-se na confusão mais completa!”. (MORIN, 1996, p. 280)

Acredito que o pensamento não disjuntivo se abre para novos paradigmas e, assim, para novas criações e conquistas. Como bailarina e atriz que canta, tendo passado por muitos anos de aulas de canto e por problemas nas cordas vocais, precisei recorrer a fonoaudiólogos, que me ajudaram a melhorar no que precisava naquele momento e, com isso, experimentei um pouco do trabalho que fazem. Ao dialogar com esses profissionais, que demonstraram interesse em um trabalho vindo das Artes Cênicas por meio dos jogos de improvisação para jornalistas de televisão, estava mais uma vez inserida na integração de áreas.

Minha inserção no mundo acadêmico se deu pelo curso de jornalismo, em 1986. Tive aulas de teatro, em disciplina obrigatória, no primeiro período dessa escola. Por algum motivo, na época, essa disciplina fazia parte da grade curricular do Departamento de Comunicação Social da FCA – Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais BH/MG. Isso me fez entender que o Teatro era necessário para esse curso, reforçando mais uma experiência na interdisciplinaridade que esta pesquisa traz ao oferecer este estudo.

Ainda sobre a interdisciplinaridade, o fato de ter graduação em Psicologia e ter me interessado em me aprofundar no paradigma sistêmico, conhecer mais de perto o

² Antropólogo, sociólogo e filósofo francês, nascido em Paris em 1921. Pesquisador emérito do CNRS, formado em Direito, História e Geografia, realizou estudos em Filosofia, Sociologia e Epistemologia.

Construcionismo Social, a experiência clínica e a facilitação de processos coletivos, fortaleceu, ao longo do tempo, minha maneira de costurar cada momento das oficinas, de forma que tudo pudesse ser vivido pelos participantes de maneira lúdica e prazerosa. Nos encontros das emissoras, havia o desejo de organizar as atividades como se pudessem acontecer em uma bolha de entretenimento em meio ao trabalho corrido dos apresentadores de telejornalismo.

Quando ministro as oficinas, apresento exercícios corporais e jogos de improvisação que vão preparar o corpo e a mente, para que os telejornalistas possam estar em “cena” mais confortavelmente com seus próprios corpos e, assim, transmitir da melhor maneira as inúmeras notícias que precisam ser anunciadas.

Compararia esses exercícios ao treinamento do bailarino de uma companhia de dança, como aquelas em que trabalhei fazendo aulas avançadas de balé clássico, dança contemporânea, teatro e canto a fim de estar preparada para o trabalho com qualquer diretor ou coreógrafo. Isso sem contar com as práticas em técnicas das mais variadas para que o corpo pudesse passar por diferentes tipos de experimentações, dando a mim maiores recursos de composição para apresentar o trabalho que viesse a fazer. Quando um bailarino, ator ou cantor treina o corpo e a voz, ele se coloca em preparação, disponível para uma coreografia, uma atuação, uma *performance*, um canto, um momento de apresentação para uma plateia.

Com relação ao apresentador de telejornal, aposto no trabalho de consciência corporal e no exercício com os jogos de improvisação para a descoberta de novas possibilidades de estar presente com toda potencialidade do corpo em seu ofício. Como descreve Ramos³ (2007, p. 48) sobre os jogos no trabalho da coreógrafa e professora Angel Vianna:⁴ “[...] usar jogos para atingir o objetivo de criação e conscientização corporal é um meio válido e pertinente”.

Dessa maneira, quando penso no corpo, incluo nele a voz, dentro de uma perspectiva não disjuntiva. Por isso, usarei o termo corpo-voz quando estiver me referindo à expressão do corpo com a emissão da voz. A esse respeito, cito o diretor teatral e pesquisador Jerzy Grotowski⁵ (2007, p. 159), que diz que a voz “é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar”.

³ Bailarina, pedagoga pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

⁴ Bailarina e coreógrafa mineira, esposa de Klauss Vianna, reside no Rio de Janeiro, onde criou o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes em 1983. Desde 2001, coordena uma faculdade de dança com seu nome.

⁵ Diretor de teatro nascido na Polônia. Importante referência do teatro experimental de vanguarda do séc. XX. (1933 – 1999)

No Brasil, há empresas de televisão que contam com o trabalho do fonoaudiólogo para o jornalismo. São os profissionais que acompanham apresentadores e repórteres para o cuidado com a voz e consideram, para isso, a importância do corpo junto à fala. Como dizem as fonoaudiólogas Leny Kyrillos⁶ e Cláudia Cotes⁷ (2007, p. 2), houve um crescimento da atuação do fonoaudiólogo dentro das emissoras de televisão, “tratando da comunicação como um todo, adequando-se a postura, a expressão facial, o uso de gestos, e privilegiando os cuidados com a voz em termos de saúde vocal e expressividade”.

Foi por meio de fonoaudiólogos de uma emissora de televisão que aconteceu o convite para as oficinas “Jogos de Improvisação Cênica” desta pesquisa. O trabalho que realizo, tema desta dissertação, propõe como recursos o uso de jogos físicos e teatrais a fim de que os apresentadores possam experimentar, na prática, caminhos para maior consciência e contato com seu corpo, além do exercício com os jogos de improvisação no caminho de desenvolvimento de sua expressividade. As oficinas são um agregador ao trabalho do fonoaudiólogo, oferecendo recursos para que o corpo-voz dos telejornalistas siga na direção da notícia com espontaneidade e coerência, por exemplo, sem que um braço se movimente tanto e tire o foco do telespectador do que está sendo dito, ou que haja tensão numa parte do corpo que impeça a fluidez da voz e comprometa a clareza da informação.

Considero que a história pessoal do apresentador está registrada no seu corpo como um todo, e, com ele, esse profissional expressa as notícias. O trabalho com os jogos de improvisação busca abrir aos participantes o desejo de investigação desse corpo, motivando-os a conhecê-lo, para estar corporalmente consciente diante das câmeras e, principalmente, para que o que faz com seu corpo tenha sentido para ele. A diretora de telejornal Alice Maria (2004) diz que a evolução dos equipamentos trouxe maior frequência da transmissão ao vivo⁸. Um corpo-voz preparado facilita, por exemplo, a atuação nesses momentos, que se compõem de uma diversidade de coisas acontecendo ao redor desse profissional. Dessa maneira, o aqui e agora dos jogos pode colaborar nos momentos de improvisação e na dinâmica de apresentação do jornalista de televisão. Como dizia o coreógrafo e criador de seu próprio método corporal, Klauss Vianna⁹ (2005, p. 77), “Se o corpo não estiver acordado, é impossível aprender seja o que for”.

⁶ Especialista em voz, mestre e doutora em Ciências dos Distúrbios da Comunicação (USP). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6694482945763854>>

⁷ Doutora em Linguística e mestra em Fonoaudiologia. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6019176435698683>>

⁸ Transmissão que vai direto ao ar sem prévia edição.

⁹ Bailarino e coreógrafo mineiro, referência no Brasil para um significativo trabalho corporal nas Artes Cênicas.

Vislumbrando contemplar artistas, comunicadores e profissionais que lidam com um corpo em exposição, este estudo tem a pretensão de fazer um abraço construtivo e colaborador entre diferentes áreas profissionais. Para aqueles que buscam conhecimentos em benefício de seu desempenho profissional relacionado às potencialidades do corpo e da improvisação, é esta dissertação.

INTRODUÇÃO

“Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.”

Clarice Lispector

Em um prédio de uma emissora de televisão, entre as instalações, como as salas de redação, edição, produção, locução de rádio ou no próprio estúdio de gravação, um espaço é criado para que jornalistas em roupas confortáveis e pés descalços mergulhem por algumas horas numa proposta bem diferente da que estão acostumados no dia a dia. De um universo que brinca com o corpo, jogando com a criatividade, vem o convite para levar o telejornalista a exercitar possibilidades de expressões que podem ser levadas para sua atuação como apresentador. Esta dissertação é sobre a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” levada a telejornalistas, fazendo um recorte, especificamente, a apresentadores. Trata-se de uma trajetória de pesquisa que associa exercícios corporais e jogos de improvisação para o aproveitamento expressivo do apresentador de telejornal.

As oficinas têm proporcionado, para algumas emissoras, uma atividade que a princípio pode parecer estranha no meio de um dia de trabalho intenso, de pessoas concentradas em informações para reportagens. Como ressalta a jornalista Lenira Alcure¹⁰ (2011), é difícil imaginar o ritmo de toda uma equipe que sustenta um trabalho de 24 horas diárias desde a pré-pauta¹¹, que surge de véspera, até a edição¹² e transmissão para o telespectador. Então: com que finalidade fazer “Jogos de Improvisação Cênica” para apresentadores de telejornal? E ainda: o que a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” propõe para os telejornalistas?

Cotes (2008), ao descrever as mudanças no telejornal brasileiro, ressalta que, desde o ano 2000, com a era da globalização e da informatização instaladas no mundo, a televisão vem participando desse processo de mudanças. A oficina aparece neste momento histórico do telejornalismo, em que mudanças na maneira de se fazer o jornal estão visualmente presentes.

O que constará nos próximos capítulos vem como um alicerce para o desenvolvimento da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, estabelecendo uma base para a continuidade do trabalho em direção aos estudos práticos da expressividade do apresentador de telejornal.

¹⁰ Formada em Letras e Jornalismo. Professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

¹¹ Prévia da pauta, que é “o roteiro dos temas que vão ser cobertos pela reportagem” (PATERNOSTRO, 1994, p. 95).

¹² Trata-se da “(...) montagem do áudio e vídeo de uma reportagem. Produto final, o que vai ao ar” (PATERNOSTRO, 1994, p. 90).

O objetivo da dissertação é fundamentar os princípios que estruturam a oficina, então direcionada aos apresentadores de telejornal, e analisar as percepções de jornalistas e fonoaudiólogos com relação ao material organizado, vindo de recursos das Artes Cênicas para o Telejornalismo. A hipótese é que haja significativa importância na preparação corporal por meio dos jogos de improvisação cênica como facilitadora da expressividade do apresentador de telejornal. Temos então, nossa pergunta-problema: a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” contribui como um facilitador para uma melhor expressividade do apresentador de telejornal?

O desafio da escrita foi estruturar a pesquisa estabelecendo um diálogo com os autores citados sem se afastar do elemento que costura todo o trabalho: o corpo em movimento do apresentador de telejornal. A fundamentação percorre um caminho que passa pela história do telejornalismo brasileiro; pelas relações entre Jornalismo e Artes Cênicas; pela minha própria formação, que estabelece os princípios pedagógicos do trabalho; e pela pesquisa de campo com a análise dos questionários sobre os dois módulos criados para os apresentadores. O relato, em muitos momentos, vem em primeira pessoa para descrever a história que percorri, que influenciou o trabalho, e para relatar meu envolvimento nas atividades da oficina de jogos de improvisação.

No primeiro capítulo, apresenta-se o universo do telejornalista para que, mais de perto, possa-se conhecer a vida profissional dos participantes dos encontros em oficinas. Faz-se um panorama da história do telejornalismo no Brasil, com as mudanças que ocorreram ao longo dos anos, a fim de traçar as mudanças relacionadas ao corpo do apresentador. Depois, é descrita a função do fonoaudiólogo junto aos jornalistas de televisão, pois a oficina acontece a convite daqueles profissionais. É importante compreender como o trabalho do fonoaudiólogo surge no telejornalismo e como se diferencia das oficinas com os jogos corporais e teatrais. Jornalistas, fonoaudiólogos e linguistas compuseram a base teórica desse ponto da pesquisa.

No segundo capítulo, aproximam-se as Artes Cênicas e o Telejornalismo, numa analogia entre esses dois segmentos. Essa parte foi motivada por questões relacionadas ao apresentador e ao ator, como: o apresentador está em cena? Atua? Representa? Podemos relacionar o apresentador a um personagem? Quais as semelhanças e diferenças entre o apresentador e o ator? Para tentar responder a essas questões, foram investigados conceitos como espetacularização, teatralidade, dramaturgia no telejornalismo, personagem e representação. Essas questões estiveram presentes na estrutura de construção das oficinas para as emissoras de televisão. Além de autores jornalistas e fonoaudiólogos, o sociólogo Erving

Goffman¹³ e os pesquisadores e professores de teatro Patrice Pavis¹⁴ e Josette Féral¹⁵ participam da composição teórica desse capítulo.

No terceiro capítulo, inicia-se a fundamentação da oficina por meio da história da minha formação. Um destaque é dado aos estudos na Escola de Dança Moderna Marilene Martins¹⁶, de Belo Horizonte, por sua pedagogia e professores envolvidos. Há uma ênfase também nos professores do Herbert Berghof Studio de Nova Iorque (EUA), por disciplinas que trouxeram muito da base para as práticas da oficina, em especial os jogos de improvisação. Dessa trajetória de formação artística, estão presentes os mestres e profissionais que ofereceram material prático e assimilação de conhecimentos, ressignificados e transformados para o desenvolvimento do trabalho em oficina para profissionais artistas e não artistas.

Para esta escrita, relacionada a uma atividade que se funda a partir de uma prática, estabeleceu-se como base o conceito da “prática como teoria”, por meio dos estudos Somáticos de Ciane Fernandes¹⁷ e do conceito de experiência, mencionado na pesquisa de Arnaldo Alvarenga¹⁸ para o trabalho de Klauss Vianna – “experiência educativa”. Autores, como Glória Reis¹⁹ e Gabriela Christófar²⁰, além de Arnaldo Alvarenga, contam a história, junto comigo, do período relacionado à escola dirigida por Marilene Martins e sua pedagogia.

No quarto capítulo, aponta-se a fundamentação teórica da prática da oficina. Para compor o quadro de norteadores teóricos que se aproximam da pedagogia da escola de Marilene Martins e do pensamento que estrutura a oficina, estão presentes Klauss Vianna,

¹³ Cientista social, antropólogo, sociólogo e escritor canadense. (1922 – 1982)

¹⁴ Professor na área teatral da Universidade de Paris, VIII. Autor e estudioso do teatro internacional, teoria dramática e a encenação contemporânea.

¹⁵ Professora da Escola Superior de Teatro da Universidade de Sorbonne Nouvelle – Paris III. Doutora em Semiótica da Representação. Dirigiu e organizou inúmeras obras coletivas e é autora de inúmeros artigos sobre a teoria do teatro nas principais revistas e periódicos do ocidente.

¹⁶ Pioneira na dança moderna em Belo Horizonte. Com o apoio de Rolf Gelewski (1930-1988), fundou a Escola de Dança Moderna Marilene Martins, em Belo Horizonte (1969) e o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança (1971). Será apresentada com mais detalhes no capítulo 3.

¹⁷ Performer e coreógrafa, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995) e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada.

¹⁸ Bailarino, coreógrafo, pesquisador e professor de dança mineiro. Atual coordenador do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0737216092823558>>

¹⁹ Mestre em Ciências Sociais pela PUC - Minas, graduada em História pela UFMG, especialista em Arte Educação pela UEMG e em Semiótica da Dança pela PUC São Paulo.

²⁰ Doutoranda em Artes pela EBA - UFMG. Mestre em Artes e bacharel em Artes Cênicas pela EBA - UFMG. Professora da área de Dança do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da DFTC – EBA - UFMG. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8683034218224159>>

Rolf Gelewsky²¹ e referências como Ida Rolf²² e Mathias Alexander²³. Os jogos de improvisação têm como referência principal Viola Spolin²⁴, além de nomes como Johan Huizinga²⁵ e Jean – Pierre Ryngaert²⁶, assim como colaboração dos escritos de Ingrid Koudela²⁷, Sandra Chacra²⁸ e Angel Vianna para os jogos corporais, nas palavras de Enamar Ramos. Para o que diz respeito ao uso da voz, são fundamentais os princípios de Kristin Linklater²⁹. Com esses autores, segue-se a descrição da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, com os módulos I e II organizados especificamente para os apresentadores de telejornalismo.

No quinto capítulo, constam a metodologia utilizada na pesquisa de campo e a análise dos resultados vindos dos questionários, respondidos pelos apresentadores, referentes aos dois módulos da oficina.

Especificamente para esta dissertação, com relação à prática das oficinas, foi realizada uma pesquisa de campo em 2015, nas cidades de Brasília, João Pessoa, Recife e Belo Horizonte. Os procedimentos incluem entrevistas com apresentadores de telejornais que possuem ou não acompanhamento fonoaudiológico; entrevistas com fonoaudiólogos que trabalham ou trabalharam com telejornalistas em emissoras de televisão; observação de dois locais de trabalho de apresentadores, nos estúdios de gravação, em duas diferentes emissoras; dois encontros práticos das oficinas de “Jogos de Improvisação Cênica” – Módulo I e Módulo II para apresentadores de telejornalismo e a fonoaudióloga que os acompanha; e questionários destinados aos participantes de cada encontro relacionados às oficinas realizadas.

²¹ Rolf Gelewsky: Por Christóforo (2010, p. 31): de origem alemã, estudou com nomes como Mary Wigman e Marianne Vogelsang, cursou a Escola Federal de Dança de Berlim e foi bailarino do Teatro Metropolitano de Berlim. Diretor do Curso Superior de Dança em Salvador/BA, nas décadas de 1960 e 1970.

²² Bioquímica norte-americana de origem alemã, com Ph.D. pela Universidade de Columbia. Desenvolveu o método Rolfing de integração Estrutural. Criou, em 1971, do “Rolf Institute of Structural Integration”, localizado em Boulder, Colorado, USA.

²³ Frederick Mathias Alexander (1869 – 1955): ator nascido na Tasmânia, Austrália. “Pesquisador de si mesmo”, desenvolveu a Técnica Alexander por causa de “sua rouquidão agravada por problemas respiratórios” (AZEVEDO, 2008, p. 98).

²⁴ Arte-educadora americana e criadora de um método de jogos de improvisação teatral. Importante referência teórica desta dissertação. Viola Spolin trabalhou com jogos, contação de histórias, dança folclórica e atuação como instrumentos para estimular a expressão criativa nos anos de 1920 nos Estados Unidos. Foi estudante de Neva Boyd, no Chicago’s Hull House, e ganhou vários prêmios por sua contribuição para o teatro profissional, educacional, comunitário e infantil.

²⁵ Professor e historiador neerlandês, conhecido por seus trabalhos sobre a Baixa Idade Média, a Reforma e o Renascimento. Principal contribuição: *Homo Ludens* (1872 – 1945).

²⁶ Historiador e antropólogo francês, especialista na Grécia Antiga, particularmente na mitologia grega. Foi professor honorário do Collège de France. (1914 – 2007)

²⁷ Arte-educadora de longa trajetória do campo dos jogos teatrais e divulgadora do pensamento de Viola Spolin no Brasil.

²⁸ Era pedagoga, atriz, formada pela Escola de Arte Dramática da ECA - USP. Autora de livros de arte-educação.

²⁹ Nascida em 1936, na Escócia. Professora de voz e assistente de Iris Warren na London Academy of Music and Dramatic Art. Nos EUA, foi reconhecida por seu trabalho relacionado às respostas orgânicas para as necessidades vocais dos atores.

O objetivo dos questionários foi analisar o impacto da oficina na realidade de trabalho dos apresentadores, ouvindo as impressões dos participantes que realizaram os dois módulos propostos. Nesse capítulo, encontra-se a análise dos dados coletados.

É importante que se diga que a pesquisa está inserida em um trabalho que acontece dentro de empresas e, por esse motivo, há procedimentos éticos que interferiram na escrita. Esses procedimentos envolvem a confidencialidade das empresas de televisão e dos profissionais ligados a elas, os quais participaram da pesquisa de campo. Inclui-se nesses procedimentos a não utilização de qualquer tipo de imagens e sons referentes a essas pessoas e aos lugares visitados. Uma vez que a pesquisa de campo não se destina a investigar particularidades de emissoras ou de jornalistas e fonoaudiólogos, e a prática com as oficinas pode ser utilizada para qualquer apresentador de telejornalismo ou qualquer profissional da comunicação, de qualquer empresa, os nomes não são mencionados aqui. Embora essas restrições exijam um cuidado na escrita e empobrecam o trabalho com a ausência de imagens elucidativas, foi mantido o sigilo ao se identificarem essas pessoas, em citações de entrevistas e questionários, apenas por números ou por letras. Da mesma maneira, não foram mencionados os nomes de emissoras que fizeram parte da pesquisa de campo.

Entrevistas e observação:

As entrevistas realizadas foram do tipo semiestruturadas³⁰. O objetivo foi ouvir os entrevistados sobre sua rotina no que diz respeito ao movimento corporal e a conceitos das Artes Cênicas que podem estar relacionados ao trabalho que realizam. Nesse sentido, o conteúdo delas não virá no capítulo cinco – pesquisa de campo – mas ao longo dos demais capítulos, a fim de elucidar o conteúdo da escrita junto aos teóricos, dando voz aos apresentadores e fonoaudiólogos entrevistados.

O roteiro das entrevistas, com a lista das perguntas, encontra-se no apêndice A. Foi exposto somente o conteúdo das perguntas e respostas que dizem respeito ao texto da dissertação.

Foi relatada, também ao longo do texto, a observação do trabalho dos apresentadores realizada em uma emissora de televisão, com ênfase na movimentação corporal.

Nos quadros 1 e 2, constam as referências dos entrevistados – apresentadores e fonoaudiólogos que trabalham ou já trabalharam com telejornalismo – para a identificação de suas citações e acompanhamento da escrita ao longo dos capítulos da dissertação.

³⁰ Em que o assunto é abordado por um roteiro com perguntas principais e por outras momentâneas à entrevista. Manzini (2004)

Quadro 1 - Apresentadores de telejornalismo entrevistados (2015)

Apresentador	Sexo e Idade	Tempo de Profissão	Tempo como Apresentador(a)	Tempo na Emissora	Há Fonoaudiólogo na Emissora?
1	M/57	33 anos	33 anos	4 anos	Não
2	F/37	13 anos	6 anos	8 anos	Não
3	F/34	11 anos	13 anos	15 anos	Não
4	F/38	14 anos	14 anos	10 anos	Não
5	M/36	15 anos	5 anos	15 anos	Sim
6	F/29	7 anos	5 anos	5 anos	Sim
7	M/36	13 anos	4 meses	7 anos	Sim

Fonte: entrevistas concedidas

Quadro 2 - Fonoaudiólogos entrevistados (2015)

Fonoaudiólogos	Sexo e Idade	Tempo de Profissão	Tempo de Emissora	Trabalha na Emissora atualmente?
A	F/50	25 anos	10 anos	Não
B	F/32	7 anos	6 anos	Sim
C	F/50	30 anos	8 anos	Sim
D	F/49	29 anos	5 anos e 8 meses	Não

Fonte: entrevistas concedidas

1. AO ENCONTRO DO TELEJORNALISMO: O UNIVERSO DO APRESENTADOR

“Jornalismo e literatura são irmãos gêmeos que nasceram muito diferentes e que hoje são mais parecidos do que nunca.”
Zuenir Ventura

O objetivo deste capítulo é traçar um panorama, pelo viés do corpo, das mudanças ocorridas no telejornalismo que geraram, também, mudanças corporais na atuação do apresentador. Uma vez que a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” é para ele direcionada, faz-se importante a compreensão da história de seu seguimento, com suas evoluções até os dias de hoje.

Foi realizado um percurso pelos seguintes pontos: o período em que surge o telejornalismo no Brasil, como acontece o trabalho do apresentador de telejornal, as mudanças no telejornalismo e como elas abrem espaço para a inclusão dos fonoaudiólogos, por quais aspectos o trabalho dos fonoaudiólogos se faz necessário para os jornalistas e como foi o encontro com a oficina de jogos de improvisação.

A demonstração desse percurso contará com informações de autores do Jornalismo, da Fonoaudiologia e da Linguística, como as jornalistas Iluska Coutinho³¹, Vera Iris Paternostro³², Lenira Alcure, Yvana Fechine³³, Agda Patrícia Pontes de Aquino³⁴, dentre outros. Os fonoaudiólogos Leny Kyrillos, Cláudia Cotes, Leonardo Lopes³⁵, Cida Stier³⁶, Déborah Feijó³⁷; os linguistas Mônica Rector³⁸ e Aluizio Ramos Trinta³⁹; e o sociólogo Gustavo Leitão Cardoso.⁴⁰

³¹ Professora no Departamento de Jornalismo e no Mestrado em Comunicação da UFJF. Jornalista, mestre e doutora em Comunicação. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7068648540073233>>

³² Jornalista há 40 anos, foi uma das criadoras da Globo News e autora do livro *O Texto na TV- Manual do Telejornalismo*.

³³ Graduada em Jornalismo, mestra e doutora em Comunicação e Semiótica. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9747239620879117>>

³⁴ Professora do curso de Jornalismo da UEPB. Mestra em Estudos da Mídia pela UFRN, especialista em Redação Jornalística pela UnP e graduada em Jornalismo, pela UFPB. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1754382039697071>>

³⁵ Especializado em voz, mestre e doutor em Linguística. Professor no Departamento de Fonoaudiologia do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0982550255078545>>

³⁶ Disponível em: <www.cidastier.com.br>

³⁷ Especialista em voz, mestre pela UNIFESP. Livro e capítulos publicados na área de voz, voz profissional, Fonoaudiologia e Telejornalismo.

³⁸ Professora de Linguística na UFRJ.

³⁹ Professor de Linguística na UFRJ. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6972638053869536>>

⁴⁰ Sociólogo, com mestrado e doutorado em Sociologia e Professor de Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa. Trabalha na Universidade de Milão e na Universidade Católica Portuguesa.

1.1 O TELEJORNALISMO NO BRASIL

O jornalista e empresário Assis Chateaubriand foi quem implantou a televisão no Brasil. Foi proprietário do conglomerado Diários e Emissoras Associadas, que abrigava os jornais *Diário da Noite* e *Diário de São Paulo*, a revista *O Cruzeiro* e a Rádio Tupi. Chateaubriand trouxe técnicos norte-americanos para a implantação da TV em 1950 e, em 18 de setembro desse ano, entrou no ar a PRF-13 TV Difusora, pioneira da América Latina, que posteriormente passou a se chamar TV Tupi. Essa emissora tinha transmissão diária de três horas nos primeiros seis meses, apresentando filmes, noticiários e espetáculos de auditório (PATERNOSTRO, 1994).

De acordo com Paternostro (1994), nesse mesmo ano, estreou *Imagens do Dia*, o primeiro telejornal brasileiro, nascido na TV Tupi de São Paulo. Mas o jornal de maior sucesso foi o *Repórter Esso*, dessa mesma TV, inaugurado em junho de 1953. Em 1954, o Rio de Janeiro fez sua versão do *Repórter Esso* na voz de Gontijo Teodoro. Esse telejornal ficou no ar por aproximadamente vinte anos. Lopes (2006) descreve ser o *Repórter Esso* um programa que migra da rádio – era transmitido desde 1941 na Rádio Nacional do Rio de Janeiro – para TV, reforçando a herança radiofônica da programação inicial da televisão brasileira. O autor aponta como herança também o fato de os programas serem subordinados aos interesses e estratégias dos seus patrocinadores. O *Repórter Esso*, explica Cotes (2008), era patrocinado por uma companhia norte-americana de combustíveis de mesmo nome da agência de notícias *United Press International*. Essa agência redigia as notícias, e a equipe do informativo brasileiro traduzia para o português. De formato simples, o programa durava de quinze a vinte minutos, e o locutor lia as notícias ao vivo. Cotes (2008) relata também que, com o sucesso que fazia na época, o telejornal era campeão de audiência, tendo Heron Domingues, um de seus apresentadores, vindo da rádio e sido considerado como um dos melhores locutores da história brasileira.

Coutinho (2012, p. 79) ressalta o fato de o jornalismo televisivo brasileiro ser fundamentado no padrão norte-americano e tributário dele e ilustra com o seguinte depoimento do jornalista Boris Casoy: “Buscaram-se nas emissoras americanas, que ainda hoje inspiram a televisão tupiniquim, os receituários estéticos. Na verdade, os americanos colocaram a imagem, a estética, a serviço do conteúdo. Aqui aconteceu o contrário. Exacerbou-se na forma”.

Seguindo na história da evolução do telejornalismo, entre os anos de 1962 a 1965 foi transmitido o *Jornal de Vanguarda* da TV Excelsior, símbolo de inovação por abandonar o

estilo radiofônico. Era produzido por jornalistas como Luis Jatobá e Cid Moreira, e sua novidade estava no visual dinâmico e no cuidado com a imagem. Em 1963, surgiu o *Show de Notícias* da TV Excelsior de São Paulo, também na linha de inovação do *Jornal de Vanguarda*. (COTES, 2008; PATERNOSTRO, 1994).

O ano de 1964 foi marcado pelo golpe militar e, posteriormente, pelo o AI-5, que extinguiu o *Jornal de Vanguarda* por sua ousadia e criatividade. Sérios foram os problemas que o telejornalismo enfrentou nesse período autoritário, com a censura, as perseguições e os vetos da segurança. Com isso, além de terem seus programas proibidos, emissoras de televisão saíram de cena, textos eram avaliados, e a narração tinha que se adequar à situação social. (COTES, 2008; LOPES, 2006). De acordo com Lopes (2006), com o propósito de centralizar e controlar as notícias, o regime proporcionou, nas décadas de 1960 e 1970, o desenvolvimento tecnológico nas telecomunicações e foi neste contexto que surgiu o *Jornal Nacional*.

Uma grande novidade dos anos de 1960 foi a chegada do videoteipe. Segundo Coutinho (2012, p. 62), “o processo de captação de imagens em externa e estúdio era realizado com câmeras e filmes cinematográficos”, e o videoteipe, ou VT, apareceu com o registro eletrônico e a tecnologia de gravação magnética de imagens. Segundo ela, a Rede Globo foi a primeira emissora a obter esse novo equipamento por meio do grupo Time-Life, colocando o *Jornal Nacional* como o pioneiro na linguagem televisual, na agilidade e na rapidez para a notícia curta. Paternostro (1994) relata que, em 1969, o *Jornal Nacional* foi também o primeiro da televisão brasileira a fazer a transmissão em rede nacional, ao vivo do Rio de Janeiro para emissoras de todo o país e comandado pela equipe de Armando Nogueira.

Segundo Cotes (2008, p. 24) “a Rede Globo, amparada pela ditadura, apropriou-se de toda uma revolução tecnológica em curso, provocando o fim do *Repórter Esso*”. Ela afirma que o *Jornal Nacional* revolucionou o jornalismo e a televisão no Brasil. Mencionando Hamburger (1998 *apud* COTES 2008, p. 24), acrescenta que esse jornal “introduziu convenções formais que ditaram as normas do telejornalismo durante décadas”, segundo as quais o discurso deveria ser caracterizado pelo imediatismo e por uma maneira intimista de dar a notícia.

Em 1969, com o *Jornal Nacional* estreando simultaneamente em três capitais (São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre), buscava-se a prática de uma tipologia narrativa: a informativa, criando uma identidade para o todo o país. Ao telejornalismo cabia constituir a realidade imediata de modo que o formato narrativo dos telejornais tinha por objetivo: falar diretamente ao povo, com fortes doses de emoção ou apelo aos valores patrióticos. A narração deveria ser diferente do rádio e criar novos estilos. (COTES, 2008, p. 25)

Portanto, a década de 1970 foi marcada por modificações no telejornalismo brasileiro, com o *Jornal Nacional*. Lopes (2006, p. 24) relata que esse jornal tinha como locutores, vindos da rádio, Heron Domingues e Léo Batista. Eles inauguraram um novo estilo na televisão brasileira, caracterizado “por: obsessão pelo que está acontecendo em tempo real; apresentação visual requintada e fria, tornando o apresentador um locutor formal e distante; assuntos diversos e variados devido aos inúmeros correspondentes nos diferentes estados brasileiros e no exterior”. Lopes também comenta, citando Rezende (2000 *apud* LOPES, 2006), sobre a figura de Cid Moreira, apresentador do *Jornal Nacional* e símbolo do programa, com seus cabelos grisalhos, tom de voz mais grave, postura rígida para a leitura e seguindo um único tom para todas as notícias.

Um ponto muito citado na literatura jornalística e na fonoaudiologia, também muito mencionado nas entrevistas realizadas com os apresentadores e fonoaudiólogos para esta pesquisa, é a credibilidade. Bastos e Gonzales (1988 *apud* COTES, 2008) referem-se à credibilidade como fundamental na missão do telejornal em informar. Destaca que a credibilidade deve ser conquistada aos poucos, sendo acumulada ao se fornecer a notícia com exatidão e sob variados ângulos.

Coutinho (2012) descreve um importante acontecimento ocorrido em 1969 que trouxe maior credibilidade para a história do telejornalismo: a transmissão ao vivo e simultânea para todo o mundo da chegada do homem à lua. Este fato foi um marco para o tratamento da notícia na televisão. Humberto Eco (1979 *apud* COUTINHO, 2012) caracteriza a transmissão ao vivo como um grande diferencial do telejornalismo, por ser uma comunicação baseada na novidade.

Segundo Lopes (2006), nas décadas de 1970 e 1980, o padrão de locução de apresentadores e repórteres em busca de credibilidade e isenção dos fatos era a formalidade, a neutralidade e a objetividade. Cotes (2008) exemplifica o *Repórter Esso* em relação ao seu alto grau de formalidade.

Uma significativa mudança no telejornalismo nos anos de 1970, de acordo com Coutinho (2012), estaria além das imagens em movimento, incluindo a função da mensagem em informar e entreter para conquistar a audiência. Em razão disso, o diferencial da notícia estaria em ser rápida e exclusiva. Sobre a audiência, Paternostro (1994) explica que seu índice, ou seja, a medida de interesse do telespectador, em quantidade, determina o sucesso de uma emissora a ponto de influenciar seu padrão, na busca por aceitação máxima do público. Alcure (2011, p. 29) chega a dizer que, a partir de 1970, a presença do repórter no vídeo era fator que aumentava a audiência e garantia credibilidade ao jornal. Segundo ela, “a presença

foi se valorizando, e os padrões de beleza passaram a contar pontos. Em alguns casos, o repórter chegou até a ofuscar o principal, que é a notícia e seus personagens”.

O *teleprompter*, ou TP⁴¹, foi outro equipamento que também trouxe significativa contribuição para mudanças no telejornalismo, em 1971, segundo Cotes (2008). Para ela, o apresentador, ao simular uma conversa, fazendo a leitura do texto via *teleprompter*, instaura novas narrativas, dando ao telespectador uma ideia de intimidade.

Atualmente, o telejornalismo se caracteriza pela busca da proximidade com o telespectador, por meio de uma fala mais coloquial. Nesse sentido, Cotes (2008) diz que interação e proximidade com o telespectador fazem com que a maneira de falar do apresentador tenha um tom conversacional. Ela afirma também que atualmente existe maior liberdade de interpretação nas locuções, em que formalidade e rigidez perdem lugar para a descontração e para a “busca da compatibilidade entre padrões acentuais e o conteúdo da mensagem” (COTES, 2008, p. 23).

Outra mudança ocorrida no telejornalismo diz respeito ao tempo destinado a ele na programação das emissoras. Para Coutinho (2012), o decreto de lei de 1963⁴² estipulava que 5% da programação diária das emissoras deveria ser dedicada ao noticiário. Com o passar do tempo, no período entre 1988 e 1993, houve um aumento de 35% nessa programação. De acordo com Brasil⁴³ (2001), após os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, também houve uma significativa ampliação do tempo dedicado às *hard news*⁴⁴, e a audiência dos principais jornais americanos, como ABC, CBS e NBC, teve um crescimento de 15%, 9% e 7%, respectivamente.

O Quadro 3, a seguir, mostra a dimensão do tempo investido na programação de jornalismo de algumas TVs abertas atualmente. Nele, consta a programação dos telejornais de seis empresas diferentes de acordo com o *site* de cada uma delas. A partir das horas de telejornalismo foi calculado um percentual aproximado para programações de uma segunda-feira de março de 2016. Investigar sobre o tempo investido no telejornal tem relação direta com o tempo de exposição corporal do apresentador. A tabela inclui, também, os jornais esportivos.

⁴¹ “Dispositivo acoplado à câmera que permite a leitura confortável e natural dos textos.” (ALCURE, 2011, p.11)

⁴² Relacionado à concessão dada às televisões, um regulamento dos serviços de radiodifusão.

⁴³ Antônio Brasil: Jornalista, coordenador do Laboratório de Vídeo da Faculdade Comunicação da UERJ e doutorando em Ciência da Informação pela UERJ.

⁴⁴ Importantes notícias sobre os fatos acontecidos.

Quadro 3 - Duração aproximada da programação de telejornalismo de uma segunda-feira de 2016 em 6 empresas de televisão

6 Empresas - Programas	Horários - Total de horas/dia (segunda-feira 2016)
TVs ABERTAS	
Rede Record	
Faixa Regional	6h às 6h30min
Balanço Geral Manhã	6h30min às 7h30min
Faixa Regional	7h30min às 8h55min
Fala Brasil	8h55min às 10hmin
Hoje em Dia	10h às 12h
Faixa Regional	12h às 14h45min
Cidade Alerta	16h45min às 19h45min
Faixa Regional	19h45min às 20h30min
Jornal da Record	21h30min às 22h30min
TOTAL	12h = 50% / dia
Rede Bandeirantes/Band	
Jornal BandNews	6h às 7h30min
Café com Jornal	7h30min às 8h
Café com Jornal Edição Brasil	8h às 9h10min
Jogo Aberto	11h às 12h30min
Brasil Urgente	16h15min às 19h20min
Jornal da Band	19h20min às 20h25min
Jornal da Noite	0h15min às 1h05min
Alta Conexão	1h15min a 1h25min
TOTAL	9h = 37,50 % /dia
Rede Globo	
Hora 1	5h às 5h59min
Bom Dia Local	5h59min às 7h30min
Bom dia Brasil	7h30min às 8h50min
Praça TV 1ª Ed.	12h às 12h47min
Globo Esporte	12h47min às 13h20min
Jornal Hoje	13h20min às 13h58min
Praça TV 2ª Ed.	19h12min às 19h31min
Jornal Nacional	20h30 min às 21h15 min
Jornal da Globo	0h35 min a 1h10min
TOTAL	7h48min = 31,16 % / dia
SBT	
Jornal do SBT	6h às 8h
SBT Brasil	19h45min às 20h30min
Jornal do SBT	1h15 min às 2h
Jornal do SBT	4h às 5h
Jornal do SBT	5h às 6h
TOTAL	5h50min = 22,91% / dia
TV Brasil	
Repórter Brasil Tarde	12h às 12h30min
Repórter Brasil Noite	21h20min às 22h
Brasilianas.org (entrevistas)	23h a 0h
Brasilianas.org (entrevistas)	2h às 3h
Caminhos da Reportagem	5h30min às 6h30min
TOTAL	3h40min = 14,16 % /dia

TV Gazeta	
Gazeta News	17h50min às 18h
TV Esportiva	18h às 19h
Jornal da Gazeta	19h às 20h
Jornal da Gazeta Ed. 10	22h às 22h30min
TOTAL	2h40 = 10% /dia

Fonte: Dados referentes à programação de cada emissora de acordo com o site de cada uma delas - março de 2016.⁴⁵

A porcentagem aproximada calculada de horas de notícias varia de 10 a 50 por cento da programação total de cada empresa. Esses dados evidenciam um aumento significativo em relação ao ano de 1963, com o decreto instituído.

Nesse período, de 1963 até os dias atuais, a notícia foi tomando nova roupagem e, como mencionado, a partir dos anos de 1970, ela tomou o caráter também de entretenimento. Cardoso (2007, p. 224) descreve que em Portugal como em outros países, há um a popularização do jornalismo, que não somente usa o sensacionalismo, o escândalo, a personificação e a dramatização como amplia o “conceito de notícia”, ao buscar estabelecer laços com o cotidiano e com a vida do cidadão. Segundo ele, para atender às suas necessidades editoriais, canais aumentaram a duração dos telejornais e relata como exemplo, um canal português, que incluiu subcategorias como “saúde, bem-estar e serviços sociais” e também “histórias de interesse humano”. Houve também um aumento do número de informações disponíveis e da competição pela atenção dos telespectadores.

Pode-se, assim, dizer que o telejornalismo no Brasil, também ampliou sua duração de transmissão ao longo dos anos para se aproximar cada vez mais do telespectador e de suas necessidades, que incluem um vasto leque de temas ligados ao seu dia a dia. Isso faz com que a maneira de se dirigir ao telespectador passe a ser mais despojada e procure por mais naturalidade e espontaneidade. Como relata Lopes (2006), o jornalista, para se aproximar da naturalidade e credibilidade, deve ter um texto coloquial, escrito e narrado de maneira simples, que se aproxime de uma conversa com outra pessoa.

De acordo com Cotes (2008), a década de 1980 trouxe a presença dos comentaristas para o telejornalismo; a de 1990, a informatização e, a partir de 1991, a TV a cabo e a internet. Abre-se, então, um novo caminho de expansão para o mercado internacional. Em 1992, houve o aumento das entradas ao vivo e a introdução do jeito conversacional entre

⁴⁵ Sites: Rede Globo: Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/programacao.html>>. Acesso: 14 mar. 2016
 SBT: Disponível em: <<http://m.sbt.com.br/programacao/>>. Acesso em: 14 mar. 2016
 Rede Record: Disponível em: <<http://rederecord.r7.com/programacao/>>. Acesso em: 14 mar. 2016
 Bandeirantes/Band: Disponível em: <<http://www.band.uol.com.br/tv/programacao.asp>>. Acesso: 14 mar. 2016
 TV Brasil: Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/programacao/>>. Acesso: 15 mar. 2016
 TV Gazeta: Disponível em: <http://www.tvgazeta.com.br/grade/>>. Acesso: 15 mar. 2016

apresentador e repórter para uma narrativa mais próxima do telespectador, o que tornou o telejornalismo mais popular. Em 1995, aconteceu a substituição de locutores que tinham a função de ler o que estava escrito por jornalistas na apresentação do jornal, trazendo, assim, mais dinamismo para as narrações. Com isso,

Os novos apresentadores eram os autores de seu texto e podiam intervir no noticiário, improvisar, fazer comentários e entrevistas. Mais do que uma mudança narrativa estabeleceu-se um princípio de autoridade profissional. Os apresentadores eram autorizados e possuíam legitimidade narrativa. (COTES, 2008, p.29)

Em meados de 2000, vivemos a novidade dos novos aparelhos de TV em HDTV (High Definition Television – alta definição) com telas LCD, monitores com polegadas cada vez maiores e som digital (COTES, 2008; MUSSE; PERNISA⁴⁶, 2011). Hoje, o que temos de mais recente contribuindo para mudanças no telejornalismo é a inserção da internet e de equipamentos tecnológicos, como os celulares e todo o tipo de computadores que ampliaram a veiculação da informação pelo mundo.

Esses novos equipamentos vão se tornando cada vez mais acessíveis à população, assim como foi com a televisão para as décadas de 1940 e 1950, e, como diz Paternostro (1994, p. 21) sobre aquele período: “a TV entrou na vida de praticamente todos os países e se firmou como meio de informação e comunicação de massa”. Para Musse e Pernisa (2011), o telejornalismo é influenciado por essas novas tecnologias, quando transformações dizem respeito à interatividade e instantaneidade. Elas acrescentam que há uma participação cada vez maior do telespectador na programação de conteúdos do telejornalismo. Isso acontece também com o objetivo de trazer esse telespectador para “dentro” da redação, fazendo com que ele se torne, com suas sugestões, um colaborador na confecção das pautas ou nas entrevistas ao vivo.

Cotes (2008, p. 34) diz o que essas transformações pedem do corpo do apresentador:

A conexão mundial provoca mudanças de comportamento, e é óbvio que essas facilidades criam novos enquadramentos⁴⁷ para o corpo na TV, o que leva à adequação de uma nova linguagem verbal e corporal mais interativa, com mudanças significativas na prosódia gestual e visual.

Cotes (2003a, p. 69, grifo da autora) também explica as mudanças relacionadas a enquadramentos, interpretação e dinamismo:

⁴⁶ Christina Ferraz Musse: Mestra e doutora em Comunicação e Cultura. Professora de Jornalismo da UFJF Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5736151077996505>> e Mila Barbosa Pernisa: Mestranda do PPGCom da UFJF. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1385652840564751>>

⁴⁷ Relativo à câmera, “Indica a posição do centro de interesse dentro do quadro” (ALCURE, 2011, p. 60).

No início da televisão, quando os *enquadramentos* eram mais padronizados, a modulação da voz era o recurso mais utilizado, praticamente o único, pelos apresentadores de telejornal. A formalidade no telejornalismo era bastante maior e quase não havia movimentos de corpo. Com o passar do tempo e o avanço da tecnologia, os enquadramentos tornaram-se mais diferenciados e a *interpretação* da notícia ficou mais intensa e, conseqüentemente, mais expressiva. Os apresentadores e repórteres passaram a ser mais próximos do telespectador e a informalidade ganhou espaço, mas, apesar do *dinamismo* da imagem, segurança e credibilidade continuam a ser os atributos mais importantes no desempenho do apresentador.

Com relação aos cenários, gostaria de mencionar as mudanças com a chegada das telas planas e do *video wall*⁴⁸ nos estúdios de televisão. Pode observar esse equipamento nos estúdios visitados em 2015 e podemos vê-los quando acessamos os telejornais em nossas televisões. Essa tecnologia amplia os recursos de visualização das informações pelo telespectador e faz com que o apresentador se desloque, movimentando-se no estúdio diante das câmeras, em direção às telas. Outro uso dessas telas acontece no *link*⁴⁹ e quando há uma situação de passagem⁵⁰. A imagem ao vivo do repórter na externa⁵¹ aparece no estúdio, dialogando com o(s) apresentador(es), como se estivessem compartilhando um mesmo espaço aos olhos do telespectador.

Aquino (2011) fez, em sua dissertação, uma cronologia imagética das mudanças de cenário do *Jornal Nacional*, enfatizando que, antes da TV em cores e do avanço da tecnologia, seriam inviáveis tais modificações. O Quadro 4 apresenta seu relato de maneira esquematizada, com destaque às mudanças corporais do apresentador relacionadas às mudanças do cenário.

Quadro 4 - Cronologia de mudanças no cenário do *Jornal Nacional*

Anos	Mudanças
1972	Surge o mapa do mundo no fundo do cenário;
1979	Amplia-se o cenário, aparecem os monitores e há maior movimentação de apresentadores e câmeras ;
1985	Ampliam-se as telas, exibindo-se imagens de reportagens chamadas pelos apresentadores;
1989	Evidencia-se o azul em <i>dégradé</i> ;
1995	Mantém-se a identidade gráfica da bancada, mas modificam-se suas cores, como a do logotipo do jornal, ao fundo;
1996	Fazem-se suaves mudanças, com o arredondamento da bancada e a atualização da

⁴⁸ “(...) também chamado de LCD Wall ou ‘Telão’, é composto por uma série de monitores sobrepostos formando, assim, uma grande tela que pode apresentar imagens individualizadas ou uma única exibição.” Disponível em: <<http://www.orionpc.com.br/video-wall/>>. Site que vende este equipamento. Acesso em: 18 mar. 2016

⁴⁹ “É a ligação entre dois ou mais pontos para transmissão de sinais de imagem e som.” (PATERNOSTRO, 1994, p. 93)

⁵⁰ “(...) gravação feita pelo repórter no local do acontecimento, com informações, para ser usada no meio da matéria.” (PATERNOSTRO, 1994, p. 95)

⁵¹ Fora do estúdio, na rua.

	logomarca;
2000	Passa-se a apresentar o jornal dentro da redação, com o telespectador vendo o trabalho da equipe;
2005	Muda-se a bancada, separando-se os apresentadores;
2009	Destaca-se o globo terrestre, que faz leves movimentos, a bancada torna-se ergonômica e há interação com o fundo do jornal por meio de um telão que exhibe selos, vinhetas e imagens.

Fonte: Dados de Agda Aquino (2011, grifo nosso).

Seguiremos a pesquisa de Aquino (2011), que vai até 2009 e toma como exemplo o *Jornal Nacional*, a fim de continuar a investigar as mudanças no telejornalismo brasileiro até os dias atuais e de, em conjunto, considerarmos também as mudanças corporais.

Na edição do dia 31 de agosto de 2009, os apresentadores inauguraram um novo cenário da redação e da bancada. A apresentação se deu em função da comemoração dos quarenta anos do jornal e pode ser vista na *internet*⁵². O destaque ficou para o globo que girava, enquanto ambos estavam de pé, e a apresentadora ia caminhando pela redação. No dia 2 de dezembro de 2013, os apresentadores anunciaram um momento importante para a emissora. Na voz do apresentador: “de hoje em diante todos os programas do jornalismo passam a ser exibidos com a tecnologia HD, ou seja, em alta definição”.⁵³

A primeira grande modificação quanto à movimentação dos apresentadores do *JN* (*Jornal Nacional*), de acordo com Aquino (2011), aconteceu em 1979, mas foi em 2015, mais precisamente no dia 27 de abril, que se inaugurou um novo cenário, e os apresentadores se levantam da bancada em direção ao *video wall* para falarem com os repórteres. Essas imagens podem ser encontradas na *internet*⁵⁴. O que pode ser visto atualmente é um maior uso de movimentação dos apresentadores nos telejornais brasileiros, podendo eles estarem de pé na bancada ou fora dela, caminhando ou sentados em poltronas de entrevistas.

Nas entrevistas realizadas com apresentadores de telejornalismo, eles foram perguntados sobre as maneiras como se apresentam: sentados, de pé ou caminhando e, também, se fazem o movimento de um lugar para outro ao vivo no estúdio. Assim foram algumas das respostas⁵⁵:

- De que maneiras você se apresenta: sentada, de pé, caminhando? Como é a sua apresentação, a sua gravação?

⁵² Vídeo do “Jornal Nacional” de 31/09/2009 no site YouTube: <<https://youtu.be/tAujnAnkYJE>> . Acesso: 24 fev. 2016 às 19h53.

⁵³ Vídeo do “Jornal Nacional” de 02/12/2013 no site YouTube: <<https://youtu.be/AZyvYWknkxE>>. Acesso: 24 fev. /2016.

⁵⁴ Vídeo do *Jornal Nacional* de 27/04/2015 no site YouTube: <https://youtu.be/06F0cE_W-Zk>. Acesso: 24 fev. 2016.

⁵⁵ Optamos por manter os traços de oralidade na transcrição das entrevistas, fazendo intervenções no texto apenas para garantir sua clareza.

- *A gente começa o jornal em pé, faço o jornal todo em pé. Quando tem entrevista - normalmente uma vez por semana, às vezes duas, às vezes nenhuma, aí a gente vai para uma outra parte do estúdio que tem duas cadeiras, aí eu faço sentada a entrevista.*

- *Você faz, então, esse movimento de sentar e estar em pé, caminhar em cena? No ar?*

- *Na parte da entrevista, na verdade, eu não levanto e não apareço no ar levantando e saindo. Já apareço sentada. Normalmente, depois do intervalo, eu já vou lá e sento, mas eu faço movimento de andar, de olhar para o plasma... O jornal é muito rápido, são quinze minutos, mas é assim, já existe uma pequena movimentação sim, de andar e tal. (APRESENTADOR 3, 2015)*

- *Por exemplo, quais são as maneiras como você se apresenta: sentado, de pé, caminhando?*

- *Tudo isso.*

- *Tudo isso? Você passa por todos esses movimentos?*

- *Sentada no banquinho, sentada na cadeira, em pé atrás do banquinho, em pé sem nada, tudo isso.*

- *Faz esses movimentos, de um para o outro, no ar?*

- *Às vezes. Eu não costumo levantar não, isso é mais raro, mas sentar, até que sim. Caminhar, também, claro. (APRESENTADOR 6, 2015)*

- *Quais são as maneiras como você se apresenta: sentado, de pé, caminhando?*

- *Noventa por cento das vezes, em pé.*

- *Parado?*

- *Parado. A caminhada é até o video wall, e volto, por exemplo. São poucos passos...*

- *La perguntar se passa de um movimento para o outro, então você faz o movimento de parado até o video wall...*

- *Sim.*

- *Mas é pouca coisa?*

- *É pouquinho, é. (APRESENTADOR 7, 2015)*

Na evolução da história do telejornalismo no Brasil, podemos dizer que as mudanças ocorridas ao longo dos anos trouxeram transformações na expressão corpo-voz do jornalista. Ao fazer uma síntese dessa história, pode-se ver, no Quadro 5, as transformações na imagem do jornal e, conseqüentemente, no corpo-voz de quem o apresenta.

Quadro 5 - Síntese da história do telejornalismo brasileiro e suas modificações na imagem e corpo-voz do apresentador de telejornal

Tempo	Atualizações	Características imagem, corpo-voz
1953	<i>Repórter Esso</i>	Alto grau de formalidade
1962 a 1965	<i>Jornal de Vanguarda</i> - TV Excelsior, símbolo de inovação, abandona o estilo radiofônico	Visual dinâmico e, no cuidado com a imagem, ousado e criativo
1963	<i>Show de Notícias</i> - vem da TV Excelsior de São Paulo	Linha de inovação do <i>Jornal de Vanguarda</i>
1964	Golpe militar e AI-5	Narração adequada à situação - formalidade
Anos 1960	Videoteipe – <i>Jornal Nacional</i> , o primeiro com transmissão “ao vivo” e linguagem televisual Ao vivo: Liberdade sentida pelo telespectador	Agilidade e rapidez para a notícia curta, convenções formais para o telejornalismo, discurso imediatista e maneira intimista de dar a notícia, formato narrativo, diálogo direto com o público, fortes doses de emoção
Década de 1970	<i>Jornal Nacional</i> – locutores: Heron Domingues e Léo Batista: novo	Obsessão pelo que está acontecendo em tempo real, apresentação visual requintada

	estilo, assuntos diversos e variados	e fria, tornando o apresentador em locutor formal e distante
	Cid Moreira, apresentador:	Voz mais grave e seguindo em um único tom para a leitura das notícias, com postura rígida
1971	<i>Teleprompter</i>	Novas narrativas, para dar ao telespectador a ideia de intimidade
Décadas de 1970 e 1980	Padrão de locução de apresentadores e repórteres: busca de credibilidade e isenção dos fatos; informar e entreter; comentaristas	Formalidade, neutralidade e objetividade. Repórter no vídeo: a valorização da presença influenciou nos padrões de beleza
1990	Informatização	
1991	TV a cabo e a internet	
1992	Aumento das entradas “ao vivo” e do jeito conversacional entre apresentador e repórter; o telejornalismo fica mais popular com inclusão do público	Narrativa mais próxima do telespectador
1995	Substituição de locutores por jornalistas na apresentação do jornal	Mais dinamismo nas narrações. Os novos apresentadores, como autores de seu texto, intervêm, improvisam, fazem comentários e entrevistas. Mais que uma mudança narrativa estabelece-se um princípio de autoridade profissional
Atualmente	Busca da proximidade com o telespectador Conexão mundial: mudanças no comportamento 2015	Fala mais coloquial, maior liberdade de interpretação nas locuções, mudança da formalidade e rigidez para a descontração, compatibilidade entre padrões acentuais e o conteúdo da mensagem, mais despojamento, mais naturalidade e espontaneidade, narração mais simples. Novos enquadramentos para o corpo, nova linguagem verbal e corporal, mais interatividade. Maiores deslocamentos no estúdio, levantar da bancada, caminhar e sentar.

Fonte: Dados do próprio texto

A escolha por tomar o *Jornal Nacional* como exemplo se baseou no fato de ele ser mencionado na literatura pesquisada como o telejornal que trouxe tecnologia e agilidade. De acordo com Coutinho (2012), o programa é reconhecido por seu alto padrão narrativo e tecnológico, podendo ser considerado o primeiro telejornal no Brasil a realizar o salto para uma linguagem audiovisual e o primeiro programa transmitido em rede para todo o país. Foi também o de maior audiência da televisão, tornando-se uma referência nacional. O telejornal também é objeto de significativo número de estudos acadêmicos.

No entanto, uma crítica pesa sobre a Rede Globo com relação a seu jornalismo: o fato de ter sido amparada pela ditadura e, por isso, ter se beneficiado de uma revolução

tecnológica fez com que a emissora fosse acusada de afinidade ideológica com o regime militar (COUTINHO, 2012).

Nas manifestações políticas de junho de 2013, os gritos de “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura” foram ouvidos pelo país. Nessa época, o jornal *O Globo online*, de 31 de agosto de 2013, fez uma matéria com o título “Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro – A consciência não é de hoje, vem de discussões internas de anos, em que as Organizações Globo concluíram que, à luz da História, o apoio se constituiu um equívoco”⁵⁶.

Entretanto, essa relação de proximidade da emissora com a ditadura volta a ser mencionada nos protestos deste ano de 2016, em que, em meio a um delicado momento da política nacional⁵⁷, a emissora é acusada por agir sem isenção por meio de seu jornalismo⁵⁸.

Segundo Coutinho (2012, p. 76), porém, “[...] apesar das críticas constantes à emissora, aos critérios editoriais ou ainda à superficialidade de seu telejornalismo, os repórteres da Rede Globo são em geral referência de qualidade no Brasil”.

Críticas também se voltaram para a grande mídia com acusações de se mostrar partidária, como diz o jornalista americano Glenn Greenwald⁵⁹ (2016) em entrevista, quando relata que a ONG Repórteres Sem Fronteiras avaliou severamente a mídia brasileira por ser explícita nos seus julgamentos para influenciar na queda da presidenta. Diretores e atores de teatro e televisão (2016) também se posicionaram⁶⁰, em relação a um “espetáculo midiático”⁶¹ em meio a atual situação política.

Como visto, mudanças no corpo-voz do apresentador estão relacionadas às mudanças ocorridas ao longo da história do telejornalismo, em aspectos que abrangem dentre outros, o avanço tecnológico, a política, o aumento do tempo destinado aos programas, a inclusão do entretenimento com subcategorias editoriais, transformações no cenário do telejornal, na busca por aproximação do telespectador em função da audiência.

⁵⁶ Mais sobre esse assunto em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604#ixzz43ZdRkzp6>>. Acesso em: 23 mar. 2016 às 16h19

⁵⁷ O país se vê dividido entre os que são favoráveis e os que são contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

⁵⁸ Matéria relacionada ao assunto, do dia 11 mar. 2016, disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/34404>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

⁵⁹ Ganhador do Prêmio Pulitzer, em entrevista para Leneide Duarte-Plon e Clarisse Meireles (2016), da Carta Capital. Disponível em: <<http://carosamigos.com.br/index.php/cotidiano/7025-glenn-greenwald-tudo-ficou-mais-claro-e-golpe>>. Acesso 14 jun. 2016.

⁶⁰ Dentre outras manifestações, um vídeo, disponível em: <<https://youtu.be/K9RFzBVOsd4>>. Acesso 06/04/2016

⁶¹ Espetacularização no telejornalismo será tratado no próximo capítulo.

1.2 O APRESENTADOR

Este subcapítulo é sobre o apresentador de telejornal, considerando as mudanças que aconteceram, ao longo dos anos, em relação à maneira de apresentar os programas e ressaltamos como o corpo-voz as acompanhou.

Primeiro seria interessante esclarecer uma questão: apresentador e âncora são a mesma coisa? Cardoso (2007) explica que o âncora, ou apresentador, tem quatro funções sob sua responsabilidade:

(...) a de *guia*, é ele que transmite a notícia; a *moderadora*, é ele que administra a palavra dos entrevistados, a *enfática*, ao comentar as matérias e as entrevistas; e, por último, a *delegada*, ao assumir o papel de telespectador quando dirige as entrevistas (Simonelli, 2001). A essas quatro funções há ainda que acrescentar uma quinta que é a de *seleção noticiosa*, pois o apresentador do telejornal tem também alguma responsabilidade sobre a escolha das notícias que serão apresentadas e sobre o momento em que serão apresentadas – *o espelho*⁶². (CARDOSO, 2007, p. 221, grifos do autor)

Para Lopes (2006), âncora é o jornalista que tem as funções tanto de apresentador como de comentarista e/ou editor-chefe de um telejornal. Tem a liberdade de analisar os assuntos das reportagens ao longo de sua apresentação. O editor-chefe, para Alcure (2011, p. 97), é o responsável pela forma de cada dia do telejornal, cabendo a ele “dar a palavra final sobre pauta, decidir o destaque de cada matéria, ordenar os blocos e aprovar as cabeças⁶³”. Ela também diz a respeito do apresentador em suas funções:

[...] o apresentador interfere em reportagens ao vivo, chama uma praça (outra cidade, associada à rede de TV) e repórteres, faz perguntas aos entrevistados, tece pequenos comentários, diretamente para o público, ou através de uma conversa com o companheiro de bancada. Ele pode ainda interromper a entrada ao vivo, embora seja mais comum o corte direto de volta ao estúdio, ou o encerramento feito pelo repórter, chamando o retorno à bancada. (ALCURE, 2011, p. 96)

Pode-se dizer que o âncora é um apresentador, mas o inverso não seria sempre verdadeiro.

Segundo Coutinho (2012), foi nos anos de 1970 que apareceu a figura do apresentador de telejornal como um mestre de cerimônias para conduzir as notícias aos telespectadores. Esses seriam testemunhas diretas do fato noticiado. Ao apresentador caberia o papel de mediador, e à câmera, o de olhos dos telespectadores, como o “olho eletrônico” de McLuhan.

⁶² Segundo Coutinho (2011, p. 57), a estrutura do telejornal, podendo definir “o formato pelo qual as informações são apresentadas”.

⁶³ Cabeça: quadro 6.

Alcure (2011) diz que, não importa em que país, o telejornal pode ser reconhecido por estruturas básicas, como: uma ou duas bancadas, um ou dois apresentadores – de pé ou sentados – com reportagens editadas ou com entradas ao vivo. Para Kyrillos (2003b), no estúdio, o telejornalista apresenta o programa ao vivo, sozinho ou com um colega de bancada. Antes do horário da apresentação, ele tem acesso aos textos do jornal. A apresentação é realizada de maneira dinâmica, e o imprevisto é frequente nos momentos de mudanças ou de fatos que ocorrem inesperadamente. O apresentador lê as cabeças das reportagens no *teleprompter*, pode fazer comentários ao longo do jornal, recebe informações dos diretores pelo ponto⁶⁴ e, nesse movimento, mudanças e informações adicionais vão aparecendo. Para a autora, nessas circunstâncias, “a atuação do apresentador tem pouco de previsível” (KYRILLOS, 2003b, C.I.⁶⁵).

O jornal possui uma estrutura dividida em momentos nos quais o apresentador atua, que são: chamada, escalada, cabeça de matéria, *off*, passagem e entrevista. E podem ser acrescentadas a nota pé⁶⁶ e a nota coberta⁶⁷ no telejornal. No Quadro 6, mostram-se as definições desses momentos, e Cotes (2003a) explica como a voz e o corpo devem se comportar.

Quadro 6 - Momentos do telejornal e o corpo-voz

Momentos	O que é	Corpo-voz
Chamada	Texto sobre os principais destaques do telejornal, transmitido dentro da programação normal da emissora. Tem como objetivo atrair o telespectador. (http://jornal.metodista.br/tele/manual/glossario.htm)	<i>Close</i> e rosto em plano fechado, a expressão facial se destaca. Indicam-se o movimento das sobrancelhas nas ênfases, os meneios de cabeça e sobrearticulação. A voz é um pouco mais forte que na narração, com mais inflexões e maior aceleração.
Escalada	“Manchetes da edição do telejornal, anunciadas pelo apresentador, com a inserção dos teasers.” Teasers: “(...) são os filmetes preparados pelo editor de texto com a ajuda do editor de imagem, logo no início, para provocar a atenção do telespectador.” (ALCURE, 2011, p. 98)	Rosto em <i>close</i> : expressões faciais e meneios de cabeça nas ênfases, sobrearticulação, como para expressões de alegria ou para abrir bem os lábios nas vogais é , ê e i , como um grande sorriso. Voz com intensidade, inflexões articuladas e articulações definidas sem exageros. Finais de emissões claros, clareza na mudança de assuntos para que o telespectador entenda e se interesse.
Cabeça de	“Texto lido pelo apresentador antes de	Plano médio é o mais usado, mostrando os

⁶⁴ Aparelho colocado em uma das orelhas do apresentador. (KYRILLOS, 2003b, C.I.)

⁶⁵ C.I. Considerações Iniciais do livro *Fonoaudiologia e Telejornalismo*, organizado por Leny R. Kyrillos (2003b). Vem antes do primeiro capítulo, sem indicação de páginas.

⁶⁶ Aparece após a exibição de uma reportagem ou matéria, trazendo um complemento às informações das imagens. Pode ter caráter opinativo sem ser explícito. (COUTINHO, 2012)

⁶⁷ Ou lapada. Composta de uma cabeça do apresentador (estúdio), seguida de uma narração em *off* em imagens externas. Textos breves, respondendo ao fundamental. (COUTINHO, 2012)

<p>Matéria (Cabeça)</p>	<p>cada matéria, com imagens.” As cabeças servem para anunciar, chamar a atenção do telespectador para o que se seguirá em narrativas com imagens. É o último texto a ser escrito. (ALCURE, 2008, p. 97)</p>	<p>braços do apresentador sobre a bancada ou mais fechado na direção dos ombros. Plano aberto: gestos manuais com delicadeza e segurança; diversificar marcadores corporais nas ênfases: expressão facial, meneio de cabeça, mudança de postura, todos em harmonia. Objetivo: dinamismo, clareza e precisão da comunicação. Conteúdos pesados: corpo mais à frente na bancada, poucos movimentos, sobrelhas baixas e articulação precisa. Conteúdos leves: tronco para trás na bancada, articulação aberta, sobrelhas elevadas, olhos abertos.</p> <p>Voz em ritmo e tons diferentes na escalada, tom coloquial e de acordo com o conteúdo da mensagem.</p>
<p><i>Off</i></p>	<p>Voz gravada pelo apresentador ou repórter, em áudio, preparado por um editor de texto e acompanhado de imagens possivelmente finalizadas por um editor de imagens. A narração pode ser feita por um ator ou locutor. (Alcure, 2011)</p>	<p>Voz é valorizada, podendo contar com recursos corporais para enriquecer a mensagem. Marcar palavras de valor; qualidade de voz, como na passagem para identificação da mesma pessoa.</p>
<p>Passagem</p>	<p>“(…) gravação feita pelo repórter no local do acontecimento, com informações, para ser usada no meio da matéria.” (PATERNOSTRO, 1994, P.95)</p>	<p>Postura natural, meneios de cabeça para indicar o final da mensagem e as ênfases; gestos de mãos, expressão facial.</p>
<p>Entrevista</p>	<p>Diálogo entre repórter e entrevistado, em que as perguntas visam a informações jornalísticas. Podem ser individuais ou coletivas, no estúdio ou fora dele. Cotes (2003)</p>	<p>Corpo interessado pelo assunto. Mexer cabeça ou corpo pode emitir opinião. Olhos atentos e expressão facial neutra. Na bancada: tronco ereto, antebraços e mãos apoiados. Evitar apoiar os cotovelos apontando os antebraços e mão para cima, evitar segurar o queixo. Posições neutras de mão. Manter-se alerta, sem distrações e sem se movimentar demais.</p> <p>Na poltrona: postura de corpo inteiro. Tronco ereto, pernas cruzadas sem balançar, não cruzar os braços, mãos sobre o joelho ou coxas enquanto escuta. Quando falar, gestos manuais. Evitar os repetitivos ou aleatórios, como mexer o cabelo ou coçar.</p>

Fonte: (<http://jornal.metodista.br/tele/manual/glossario.htm>); Alcure (2011); Cotes (2003a)

Expressar-se artisticamente ou expressar uma notícia é um ato político por si só e virá de seres humanos que possuem suas visões, crenças, valores e ideologias. Nesse sentido, Cotes (2008) descreve as muitas falas e maneiras de dizer no telejornal, trazendo a expressão dos gestos vocais para representar desde a opinião do repórter, que é testemunha ocular do que aconteceu, até as ideologias de editores, chefes da redação e emissora.

Cada empresa de telecomunicação possui sua política de funcionamento, que envolve sua filosofia de pensamento e a maneira como leva a notícia. Há estilos diferenciados, assim como públicos com suas preferências diversas. Com base nisso, Coutinho (2012, p. 43) explica a complexidade dos conglomerados de comunicação do final da década de 1980, quando uma “lógica do jornalismo em televisão seria determinada pelo relacionamento de cada emissora com o sistema político, econômico e financeiro em que se insere, convertendo o jornalismo em peça política”. Para Cotes (2008), apresentadores e repórteres são como vendedores de ideias que representam a emissora em que trabalham. Interessante como a autora leva esse fato para o corpo desses profissionais quando diz que nessa representatividade, por “serem responsáveis pelos assuntos narrados, intensificam a sobriedade tanto na voz quanto no corpo” (COTES, 2008, p.14).

Cada emissora possui sua programação e, de acordo com Kyrillos (2003b), transmite os telejornais diariamente e em horários variados com intenção e filosofia que a caracteriza. Para cada horário, há uma determinada maneira de condução e, assim, o cenário, o modo como se vestem os apresentadores, a postura e a maneira de se comunicar deles precisam corresponder à proposta do telejornal. Para ela, cada jornal tem sua linguagem específica, e torna-se necessário conhecer suas exigências para uma boa atuação do apresentador e do repórter.

No horário da noite, ainda há formalidade de apresentação e, no horário da manhã e da tarde, vê-se um telejornal mais informal. Kyrillos (2003b, C.I.) compara os jornais esportivos e o da noite:

(...) em um jornal esportivo, as roupas são mais informais, há maior permissão para os movimentos corporais e a postura é mais solta, relaxada. A fala, conseqüentemente, é mais descontraída, com velocidade mais rápida marcando o dinamismo, tom de voz mais agudo e larga utilização de curva melódica ascendente. Já um jornal de final da noite é mais sério e formal, o que se reflete na concisão e síntese da mensagem, na fala com *pitch* mais grave, mais bem articulada, e com muita utilização de ênfase e pausas firmes.

Seguindo a descrição de Cotes (2008), o Quadro 7 demonstra o movimento corpo-voz do apresentador de acordo com a proposta do horário dos telejornais relacionados:

Quadro 7 - Corpo-voz relacionado ao horário dos telejornais

Horário	Corpo-voz
Matinal	Diálogos e comentários entre os apresentadores de algumas capitais brasileiras (São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro); O humor tem espaço, opiniões e críticas, também; As vozes são mais suaves, com fala mais coloquial, de acordo com o ritmo do telespectador, que nesse momento está acordando.
Meio dia	Textos escritos e falados são mais coloquiais; Jornais-Revistas é a denominação para alguns, e permitem o diálogo entre apresentador e telespectador.
Noturno (nacionais)	Mais formalidade; Fala informativa, sem diálogo entre apresentador e telespectador.

Fonte: Dados de Cotes (2008)

Como visto nas mudanças do telejornalismo, a partir de 2015, o horário noturno começou a ousar na movimentação e, com isso, passou a estabelecer uma aproximação maior com o telespectador, mas, ainda assim, há diferenças no tipo de texto se comparado ao de outros horários.

Nesse processo de transformações no modo de conduzir as notícias, no uso de uma fala mais coloquial e conversacional, outras características relacionadas a isso foram surgindo, e houve também uma mudança quanto à retórica dos telejornais. Fechine (2008) comenta que, especialmente a partir dos anos 90, houve uma tendência geral à personalização dos apresentadores e a aproximá-los do telespectador, tornando-os mais familiares a estes e transformando-os em uma espécie de defensores de seus direitos:

Hoje, é cada vez mais fácil apontar apresentadores de telejornal que esbravejam contra os políticos ou criticam duramente as instituições, cobrando “soluções” em nome do “povo”, evidenciando com clareza posturas ideológicas. Há ainda outros que, assumindo um estilo mais descontraído, fazem brincadeiras com a equipe ou com o próprio espectador, revelam situações do seu cotidiano (a reação que tiveram com a vacina contra gripe, por exemplo), comportamentos privados (o que faz quando está de folga, por exemplo) e gostos individuais (o time pelo qual torce, por exemplo) em meio aos comentários feitos às reportagens apresentadas pelo telejornal. (FECHINE, 2008, p. 69)

Com relação ao dia a dia do apresentador, perguntamos aos entrevistados nesta pesquisa: “O que faz desde que chega na emissora até ir para o ar?”. As respostas correspondem a uma ordem que basicamente passa por: chegar antecipadamente à emissora, tomar conhecimento da pauta, maquiar-se, estudar a pauta, gravar as chamadas e apresentar o jornal.

- Se você fosse descrever o que você faz na emissora desde a hora em que chega até a hora de gravar, quais seriam as suas atividades? O que você faz?

- *Eu chego às 11h, participo de uma reunião em volta de uma mesa, com conversa por videoconferência, em que a gente debate, e são momentos de muita tensão. Atenção, não é tensão, de muita atenção e que duram uma hora e meia. Tenho o almoço, volto para outra reunião que foi essa em que antecedeu a nossa conversa, que é preparatória do jornal e dura quarenta, cinquenta minutos, uma hora, e... que também não é tensa, mas que exige... a todo o tempo eu preciso ficar atento, porque eu conduzo a reunião e depois é... minha atenção até a hora do jornal se divide entre corrigir textos que outras pessoas escreveram, repórteres e editores, é... apagar um incêndio de alguma coisa que acabou de acontecer, tendo que decidir se isso vai ao ar, se não vai, se vai ao ar como forma de nota coberta, de VT. Então a minha atenção é muito dividida entre várias coisas, o que é uma coisa que me tensiona muito. Eu tenho dificuldade de lidar com muitas coisas ao mesmo tempo. Eu sou daquelas pessoas que pegam uma coisa para fazer e tenta fazer o máximo possível bem feito, aquela... (bateu na mesa para mostrar) isso que eu sou muito. Mas a minha tarefa, minha função exige atenção dividida e, então, isso é uma coisa que me desgasta um pouco, me tensiona. (APRESENTADOR 1, 2015)*

- *Aqui é o seguinte, eu chego às 6h e... eu tenho chegado às 6h20, 6h30, então eu chego e vou para o computador, trabalho ali no computador, vou fazer a previsão do tempo, levanto, vou gravar a previsão do tempo, sento, vou dar uma olhada nos jornais de uma forma geral pra saber de notícia, desço pra maquiagem, que é lá embaixo. Faço maquiagem, faço cabelo, subo, edito alguma coisa, vou na ilha de edição, a gente edita alguma coisinha. Gravo off o tempo inteiro, porque os editores escrevem algumas coisinhas, pedem pra eu gravar. Eu vou lá e gravo, entrego. A minha movimentação: computador, levanto, maquiagem, ilha de edição, ilha de gravação de off, andando por aqui, vou ali e pego um café, volto, assim, nesse sentido, é um trabalho assim... não é muito corrido. Quando dá umas dez horas, dez e meia, eu faço a escalada, a nossa chefe olha, desço lá, vou gravar, subo de novo, então essas escadas eu desço e subo umas três vezes assim. Gravo, volto e, quando dá meio-dia, eu desço de novo, porque o jornal é meio-dia e trinta, né? Meio-dia e cinco, eu desço e fico por lá. Depois eu subo, encerro aqui e, logo depois, já vou embora pra casa quando termina o jornal. (APRESENTADOR 3, 2015)*

- *Meu ritmo é: eu chego às 7 horas da manhã, eu vou pra maquiagem, aí eu adianto uma parte da maquiagem, porque eu sempre tenho uma insegurança muito grande de acontecer alguma coisa e alguém falar assim: "caiu um avião, entra no ar agora!". Eu tenho muito essa insegurança, então eu adianto uma parte da maquiagem e dou uma secada no cabelo, que, na pior das hipóteses, eu posso fazer o que eu fiz agora, prender o cabelo e aí dá para ir para o ar, entendeu? E aí eu vou preparar, saber o que está acontecendo no dia, porque a gente, a nossa primeira reunião é às 8h da manhã. Então eu tenho uma reunião às 8h da manhã, participo da reunião; 8h30, 8h20 já terminou a reunião, e eu preparo uma inserção na rádio que eu faço. E aí eu vou para a rádio, participo da rádio, 9h eu volto pra redação pra ver se tem os offs para gravar e para ver o que já está espelhado do dia. Até 10 h, eu fico lá nessa função. Se eu não tiver fechando reportagem, como estou fechando agora, e aí... (porque eu apresento e às vezes eu faço reportagem especial, e eu estou fazendo uma série agora, que eu estou fechando, termino amanhã). Aí, de 9h às 10h, eu escrevo, se não, eu só gravo os offs e vou revisando os textos, escrevo alguma coisa. Dez horas eu vou pra maquiagem e aí sim, termino a maquiagem, termino o cabelo, faço um lanche. Às vezes faço o café um pouquinho antes e... escolho a roupa, troco de roupa para estar pronta 11h. Eu tenho que estar pronta para gravar a chamada, já. Se não tiver pronta, eu escrevo a chamada, desço e gravo, e gravo a escalada, e isso é 11h20, e, 11h30, reviso o jornal todinho, troco as palavras que têm que trocar; 11h45 eu vou pra maquiagem, faço o último retoque de maquiagem. Às 11h50, eu desço, meio-dia, eu entro no ar. (APRESENTADOR 4, 2015)*

- *O que faz ao chegar à emissora até ir para o ar? Quais são as suas atividades?*

- *Primeira coisa, quando eu chego, eu vou direto revisar todo o material que foi feito da noite anterior, porque eu tenho uma equipe que trabalha durante a noite, então tudo que eles fizeram eu vou revisar, aí eu vou anotar todos os erros, ou tudo aquilo que eu quero que mude pra passar para a equipe que está chegando logo meia hora depois, a editora. Passo tudo pra ela, aí eu vou ler o espelho do jornal, porque é tudo que já está escrito pra aquele jornal, aquele dia, e também vou corrigir texto, eu vou mudar o texto, porque, como sou eu que vou ler, eu quero que seja um texto em que eu fale naturalmente. Então eu reescrevo muita coisa, embora aquela informação esteja errada, eu reescrevo com as minhas palavras para soar mais natural. Faço isso...*

- *Como assim, a informação esteja errada?*

- Não esteja! Por exemplo...

- Ah! Não esteja!

- É, se ele disser: vai ser realizada hoje uma assembleia dos professores. Eu prefiro dizer: os professores vão fazer hoje uma assembleia. Eu sempre faço isso, sempre, todos os dias. Aí, depois que eu faço essa leitura toda, eu vou fazer a minha escalada do jornal, que é aqueles tópicos, né? Da abertura, e aí vou pro camarim. Vou pro camarim e me arrumo, troco de roupa e vou pro estúdio gravar a escalada, e às 6h eu estou pronta pra entrar ao vivo, e é assim todo dia. (APRESENTADOR 6, 2015)

- O que faz ao chegar na emissora até ir para o ar?

- Eu chego, vou tomar pé das pautas, do que está espelhado pro jornal, né? Então eu chego uma hora antes do jornal, uma hora e meia antes do jornal, é... troco de roupa, vou me maquiar e volto pra redação pra ajudar a editar alguns VTs que vão entrar no ar e pra tentar, é... pra tentar não, pra fechar a minha participação. Ilustrar, procurar imagens para ilustrar meus comentários, e eu mesmo, montar um esqueminha, já que eu não trabalho com TP. É sempre de improviso. A minha fala é sempre, enfim, tem tópicos e discuto sobre eles. (APRESENTADOR 7, 2015)

Além dos movimentos corporais do apresentador no momento de sua apresentação, há também uma série de fatores que não são visíveis para o telespectador. Aquilo a que o apresentador precisa dar atenção enquanto está no ar, foi assim descrito por alguns dos entrevistados:

- Enquanto você está gravando ali, quais as coisas a que precisa dar atenção? A que você tem que estar atento? O que mais além da fala?

- Bom, ahh... tem que estar atento na evolução do VT que está lá. Não só porque eu depois, como estou chefe, tenho que saber se aquilo foi feito direito, se tem problema para o dia seguinte, discutir não só o conteúdo, eu tenho que saber a evolução, se ele está perto do final. Me avisam aqui: “faltam 30 segundos, faltam 10 segundos”, tenho um ponto na orelha, né? Então é... eu tenho que estar atento ao timing do desenrolar do jornal, eu tenho que estar atento à movimentação das câmeras, porque elas mudam. Tem, em cima de cada lauda, câmera 1, câmera 2, câmera 3. Você vai falar: “aqui é (nome de uma apresentadora da emissora)”, etc. e tal. E o editor executivo, que é a pessoa que trabalha imediatamente comigo, ela me consulta o jornal inteiro: “Tal VT não ficou pronto a tempo. O quê que eu faço? Jogo para o segundo bloco, terceiro bloco? Derrubo? Faço o quê?” Por aí vai... então, eu escuto a composição do jornal, eu tenho que estar atento ao desenrolar do jornal para poder saber que hora vou entrar, como vou entrar e também ao conteúdo, para no dia seguinte dar conta daquilo. (APRESENTADOR 1, 2015)

- Na gravação, no ar, a que você precisa prestar atenção além de falar?

- Além de falar? Primeiro, você tem que saber qual câmera você vai falar, pra qual câmera, pra 2, pra 3, pra 1. Atenção às câmeras. É preciso que você tenha lido o texto antes, porque, se você pega um texto que você não leu, eu não consigo virar para o (diz o nome do colega apresentador), porque eu não tenho segurança pra saber o que é que vem depois. Eu não consigo ser mais leve se eu não sei o que vem depois, então é importante ler o jornal, ler todo o script do jornal antes de ir pra lá. Se, às vezes, não dá pra fazer isso antes, porque não chegou a cabeça, e a gente tem que ir pro estúdio, e depois é que chegou o texto... sempre que chega, mesmo que eu já tenha lido, sempre que a lauda chega, eu leio tudo. Aí é quando você detecta: “olha! A passagem de bloco tá errada, hein! Isso aqui eu acabei de ler e está chamando para antes do próximo bloco, conserta”. Porque você precisa também saber que, mesmo que alguém tenha te passado o script, se você vai chamar alguma coisa que você já deu, fica feio pra você. Então, é interessante que você saiba o que tem no jornal.

- Então tem isso: tem câmera, tem ponto? Tem teleprompter?

- Tem ponto, tem teleprompter, você tem que subir o TP, tem sempre que estar atento a passar as laudas porque, se o TP cair, você tem que estar na lauda certa, senão você vai ficar no ar assim ó (mostra as mãos fazendo uma bagunça com os papéis), catando as laudas. É um conjunto de coisas. (APRESENTADOR 2, 2015)

- *Quando está em gravação, a que você precisa dar atenção?*
- *Assim, no estúdio é a história do ambiente controlado, então dificilmente vai acontecer algo que foge a nossa rotina. Então, a gente se preocupa mais em interpretar aquilo que está sendo passado para o telespectador, e eu conheço cada assunto, ou pelo menos deveria conhecer, e você teve a experiência de participar do jornal com a gente ontem e viu que muita coisa chega ao longo do jornal, então, até um determinado momento, eu falei “estou no escuro, eu não sei do que se trata”. Se estiver escrito errado, aí a gente tenta corrigir, como precisei duas vezes na mesma nota corrigir, mas eu não sei do quê que eu estou falando, mas a gente tenta na medida do possível, mesmo não conhecendo o assunto, interpretar aquilo da melhor forma e passar aquilo da melhor forma para o telespectador, então a minha preocupação básica é... com o conteúdo do que está sendo passado. Deixo corte de câmera, enquadramento, essas coisas nas mãos do diretor e simplesmente sigo as orientações, vira pra cá, vira pra lá, não tenho muito essa preocupação.*
- *Mas, por exemplo, pra quem não sabe como é aquele momento, o que você, além da pauta, tem que observar, tem que dar atenção, quantos elementos eu tenho ali de atenção?*
- *É... a câmera, eu tenho o estúdio em si.*
- *Mais de uma câmera, né?*
- *São três câmeras, as orientações que vêm das três pessoas que estão por trás dessa câmera. Tem duas pelo menos...*
- *As orientações vêm por onde?*
- *Verbais ou por meio de gestos mesmo. A gente está no ar, muitas vezes o cinegrafista aponta pra direita, aponta pra esquerda, anda, caminha, me chama, faz um sinal, “venha” ou “para”. Muitas vezes isso acontece.*
- *Então são: cinegrafistas e...*
- *São três cinegrafistas, eu estou ouvindo duas pessoas que estão falando comigo num ponto eletrônico também, uma delas me passando orientações jornalísticas, e a outra me passando orientações em termos de imagens, “olha, você vai virar pra câmera tal, vai olhar pra câmera tal”. Tenho vários telões, pelo menos seis, sete telões à minha volta exibindo as reportagens, e eu tento prestar atenção nessas reportagens quando eu posso, porque eu, sempre nos intervalos quando entra algum material, acabei de chamar uma matéria, ela entrou, eu começo a receber orientação. Muitas vezes eu peço, “por favor, deixa eu assistir a matéria”, porque, se eu for comentar ou se o repórter que estiver num link ao vivo, por exemplo, me fizer algum questionamento, o mínimo que se espera é que eu saiba o quê que está acontecendo ali, né? Então tem todo esse universo acontecendo em volta, durante. Até uma experiência interessante para quem nunca viu, assistir o que acontece depois que uma matéria vai pro ar. Parece desinteresse do apresentador, mas não é, é porque tem mil coisas acontecendo, e você tem que tentar se dividir nessas mil coisas.*
- *E, além do mais, tem mais coisas que eu observei, tem por onde você vê a reportagem, você lê.*
- *Eu, há algum tempo, abandonei tablet, papel, abandonei tudo. Eu tenho um recurso que é o computador. Se eu estiver perto do computador, eu tenho acesso ao que está no teleprompter que é o jornal, um programa de computador que simu... enfim, tecnicamente não vale nem a gente entrar, mas que mostra na tela da câmera lá ou na frente da câmera, o conteúdo do jornal. Então, eu tenho acesso a esse conteúdo no computador. Então, vez ou outra, eu chego lá pra olhar o que vem a seguir, porque eu não sei o que vem a seguir. Isso que dá um certo desespero no...*
- *Mas você, enquanto está falando, você lê o teleprompter?*
- *Leio, leio. Eu tento improvisar na medida do possível. Não dá pra improvisar sempre. Há casos em que o repórter não está te ouvindo, por exemplo, nesses casos já é combinado com o repórter que eu vou dizer determinada coisa. Se eu troco essa coisa, no ar, isso tem um impacto negativo.*
- *E tem também o painel, né? Quando você chama...*
- *Tem todos os telões, os monitores pequenos e o telão maior, a gente fica prestando atenção em tudo isso também, e, como ele é muito grande e vem muita luz, ele acaba te chamando bastante atenção. (APRESENTADOR 5, 2015)*

- *Quando está em gravação, a que precisa dar atenção? Quais são as coisas todas – para quem não sabe –, quando você está no ar, a que você precisa dar atenção?*
- *Bom, tem uma câmera, e eu tenho uma orientação para virar para uma câmera A ou B, 1 e 2 no caso. Mas, se eu não virar também, eu não me preocupo, eu acho que o editor tem a obrigação de cortar certo, embora eu combine com ele, ele fala: você faz a nota pé na 1, e a outra, na 2 e na 1 de novo. Se eu não fizer, e às vezes eu não faço mesmo, porque eu falo... ele pergunta “ok”? Eu digo “ok” e não entendi nada que ele falou, mas não é porque eu falei de maldade, é porque realmente ele pergunta, e eu respondo no automático, mas eu não estou prestando atenção.*

Porque, como eu sou a editora-chefe do jornal, eu sempre, a minha maior preocupação é com o que vem a seguir. Eu não gosto da sensação d'eu não saber o que vem, então eu estou lendo uma nota aqui e eu sei que depois eu tenho que chamar o VT. Se eu vou chamar ali, se eu vou chamar aqui, se eu vou andar, se eu vou sentar, não me interessa, eu vou fazer do jeito que eu tiver vontade, mas eu quero saber o que é que vem até a hora que eu puder descansar. Então, se eu tiver quatro notas seguidas e uma cabeça com um VT depois, eu vou ter essas quatro notas nessa cabeça, essa sequência fixa na minha cabeça. Eu sei que eu tenho uma nota, outra nota, outra nota, e aí, quando entrar o VT, eu vou relaxar, aí eu vou ver o que é que vem e aí eu vou conversar com ele e tal. Até então, é fixo o negócio. Talvez por isso também eu acelere, porque eu sei onde eu tenho que chegar, então às vezes eu tendo a (bateu uma palma) correr, mas é isso a minha preocupação, só que vem a seguir, assim.

- A quê, no estúdio, você tem que estar conectada?

- É, aí eu, na câmera onde o cinegrafista tá com relação ao telão, porque eu sempre uso o recurso de interação com o telão, com a apresentadora de (diz outra cidade do estado), com o repórter do "vivo" pra saber se eu posso, qual o telão que eu posso chamar, porque eu não tenho muita confiança que meu diretor vá cortar certo, então eu tento fazer pelo menos um jeito que seja viável. Se eu estou nessa câmera aqui, eu vou usar esse telão. Pronto! Ele não tem como errar, é isso, é a cinegrafista. E, quando tem comentarista também, eu me preocupo muito com o posicionamento deles, porque a maioria deles não tem noção espacial, se eles podem virar, se não podem, se eles estão de frente pra mim, se a câmera está pegando ou se não está.

- E ao que mais que, por exemplo, pra quem não conhece nada do estúdio, ao que mais que, ali, você tem que estar conectada?

- Eu tenho o ponto e tenho o TP, né?

- O TP é o teleprompter?

- Sim.

- E o ponto, como é?

- O ponto é esse aqui pelo qual o diretor me dá as orientações, que é o ponto que eu uso no ouvido, né? O diretor me dá as orientações, e o editor, também. E aí eu fico ligada no ponto também, porque ele pode me dar alguma orientação, mas como eu sou a editora-chefe do jornal, eu meio que tomo a liberdade, se ele não falar nada ou se o outro não me disser nada, eu vou tomar a decisão sozinha. Mas eu sou refém, por exemplo, se o repórter está posicionado para o "vivo", se eu posso chamar ele, se está tudo certo. Esse é o tipo de situação também que preocupa, mas eu sempre faço isso preventivamente, eu sempre pergunto antes. Quando tá uma loucura, aí não tem condição. Mas no (nome do jornal) eu ainda consigo fazer isso, no (nome de outro jornal) é mais difícil, quando eu apresento o (nome do outro jornal) é mais difícil, no final de semana, porque as notícias vão chegando em cima da hora. O (nome do jornal), não. O mundo não está rodando muito, né? Às 6h da manhã, porque aquilo, mais ou menos aquilo que a gente planejou, a gente consegue cumprir mais ou menos. A não ser quando tem um trânsito, aí o repórter num chega de um canto pro outro, aí isso, às vezes muda um pouquinho, como hoje, por exemplo. Mas, via de regra, eu não tenho muito essa preocupação: se o repórter está no lugar certo, se a apresentadora de (outra cidade) chegou, se o entrevistado do estúdio está aqui, isso é uma coisa ruim. Se o entrevistado do estúdio já chegou, se ele está microfonado, essas coisas assim, é uma coisa que eu sempre fico atenta também. (APRESENTADOR 6, 2015)

- Quando está em gravação, a que precisa prestar atenção? Se uma pessoa não sabe o que acontece, quais são os elementos que você tem, a que tem que dar atenção?

- O que eu preciso de prestar atenção... já que eu não uso TP, eu fico livre pra usar as câmeras, pra olhar pra qualquer câmera e para a apresentadora, né? Então isso é uma tensão a menos, apesar de ter uma câmera específica pra ser a minha fala com o telespectador, eu posso olhar pra qualquer uma delas, e o diretor entende isso. Eu acabo me preocupando muito mais com o que eu tenho que falar, e isso tá ou nos tópicos no tablet na minha mão, ou na cabeça, né? E com o que o diretor me fala no ponto no ouvido. Então, a maior tensão, digamos assim, pra mim, é de continuar falando, de continuar raciocinando enquanto escuto algo no ouvido.

- E o que é dito no ouvido?

- Algumas vezes é em relação ao posicionamento.

- Onde ficar por causa da câmera?

- Isso. Em outros momentos em relação à... enfim, ele me avisa que tem qualquer coisa na tela pra eu mostrar ou alguma arte ou algum ilustre, algum vídeo ou e até mesmo quando está acabando, quando encerra o tempo.

- São mais indicações técnicas?

- São indicações técnicas, são. São sim, inclusive, ele é meu maior ajudante no sentido de postura corporal: “Feche a perna! Tá muito corcunda!” Isso tudo enquanto eu vou pensando no que falar e falando. (APRESENTADOR 7, 2015)

Os relatos ilustram o dia a dia do telejornalista, na visão de quem vive o ofício e lidar com muitos elementos ao mesmo tempo faz parte deste universo. Os jogos na oficina trabalham a concentração e exercita a habilidade em utilizar, em um mesmo instante, por exemplo, a escuta, os movimentos junto com a fala, com foco e ritmo.

Com relação ao figurino dos apresentadores, Alice Maria (2004, p. 3), diretora de telejornalismo, chama a atenção dos jornalistas para o que vestem:

[...] como, na televisão, a pessoa fala com o corpo todo, a imagem é muito importante. Assim, a atenção à roupa, ao cabelo, aos enfeites. É preciso estar vestido de modo a não distrair a atenção do telespectador: a falta e o excesso interferem no conteúdo. Nem freira, nem perua.

Na sua pesquisa sobre o figurino para este segmento, Aquino (2011) relata que, mesmo intuitivamente, havia uma preocupação com o corpo, a forma e o figurino desde os primeiros anos do telejornalismo. Porém, não havia, na época, profissionais voltados para o estudo da produção de um figurino apropriado para esse meio. Ela explica que, no *Repórter Esso*, o modelo adotado era o norte-americano de TV e cinema, em que usavam paletó e gravata por estarem dentro de um estereótipo do homem sério. Por volta dos anos de 1950, em alguns lugares do país, o que usavam os homens ricos e mais proeminentes era o terno escuro em tecidos pesados. Já no Nordeste, a elegância masculina estava no terno de linho com chapéu, apropriado para o clima quente, mas, nas regiões do país em que surgiram as primeiras emissoras, esse tecido não era comum, tampouco para os norte-americanos. O linho, além de ser um tecido maleável e que amarrota facilmente, poderia ser associado ao desleixo se não estivesse bem passado. Ela completa:

Vinte e cinco anos depois da chegada da TV ao Brasil, a principal emissora do país passou a entender o figurino como algo importante no processo comunicativo do telejornal. Foi nesse momento que a vestimenta para telejornalismo começou a se profissionalizar no país. Hoje, emissoras de televisão de grande porte possuem departamentos que colaboram com a forma como o profissional do telejornalismo vai aparecer para os telespectadores, uma realidade diferente das pequenas emissoras espalhadas pelo país. Apesar de não existirem publicações sobre o assunto, os manuais de telejornalismo, de maneira geral, e livros sobre produção televisiva explicitam a importância da imagem do profissional de telejornalismo. Porém essa explicação nunca se dá de maneira detalhada, aprofundada ou reflexiva, cabendo a esses jornalistas desenvolver métodos próprios de compreensão da vestimenta. (AQUINO, 2011, p. 59)

Nas entrevistas feitas com os apresentadores para esta pesquisa, a pergunta relacionada ao figurino incluía o tipo de critério de seleção e se havia uma escolha considerando os movimentos corporais, beneficiando a voz, ou os dois. Algumas das respostas foram transcritas a seguir:

- O que você veste, é, assim, pensado em relação ao seu movimento ou à sua voz?

- Não. Com relação à voz e ao movimento, não. A gente não tem um figurinista aqui, né? Eu que fiz contato com umas lojas, que me emprestam umas roupas, e eu não estou indo agora buscar, porque estou de férias daqui a... semana que vem, e eu resolvi usar as minhas. Mas eu procuro observar também a roupa, porque eu acho que ela faz parte de uma linguagem também. Às vezes uma roupa muito folgada, eu acho que não fica bem e aí eu troco... até prefiro usar minhas próprias roupas do que ir na loja que me oferece roupa folgada.

- Mas uma roupa que seja confortável?

- A roupa tem que ser confortável. Eu tenho uma coisa, falando de linguagem corporal, que é interessante... não gosto de roupa que me aperte, cintos e tudo mais. Eu, no começo do dia, eu tenho um corpo, no fim ele vai dando uma inchada. Então, se eu estou com uma roupa que me aperta, ela me deixa desconfortável. Uma roupa que me deixa desconfortável, ela me incomoda e acaba atrapalhando meu humor, acaba atrapalhando inclusive meu movimento, meu gesto, estar ou não à vontade em frente à câmera, me incomoda. (APRESENTADOR 2, 2015)

- Há um critério de escolha de figurino, do que veste?

- Agora mudei de jornal, no jornal da noite, quando eu apresentava junto com o (nome do colega), eu usava muito blazer, porque era algo que me deixava com um pouco mais de credibilidade, pelo menos as pessoas acham isso (risos), e eu não acho. E usava também camisas mais de seda e tal, assim. Hoje, eu uso tudo. Eu uso saia, eu uso camisa de manga curta, eu uso camisa sem manga, camiseta, e eu gosto bastante, mas sempre numa linha mais chic, assim, eu tento manter uma linha mais chic pra não parecer muito, assim, que você não está ligando para o jornal, né? Eu tenho a impressão que o telespectador é... ele acha isso, que você não está ligando para o seu trabalho, pelo menos eu acho isso. Outro dia, eu sempre vejo uma menina que faz uma previsão do tempo num determinado canal, e a impressão que eu tenho é sempre falando assim "como pode? Que ela saiu, pegou um ônibus e entrou no estúdio com o cabelo arrepiado, uma calça jeans troncha e jogou um blazer por cima amarrotado?". Então, dá uma coisa de descuido, tipo "não ligo para o que eu tô fazendo", entendeu? Realmente me falavam isso antigamente, e eu não acreditava. Então eu tento manter uma linha informal, mas passando para o telespectador, "olha, eu me importo com que eu estou fazendo!" Entendeu?

- Já pensou no que veste em relação aos movimentos do seu corpo?

- Não.

- Em relação à voz?

- Também não, quer dizer, relativamente pensei, porque eu não... eu não topo, é... não topo roupas que atrapalham a minha naturalidade, então isso já é naturalmente, pensei, então, porque, se chega uma roupa que aperta demais o meu abdômen ou tem que ficar curta demais e eu tenha que ficar puxando ou que aparece determinada parte do corpo que eu não quero que apareça, já acabou pra mim. Eles brincam comigo lá no (cidade de atuação) que "Ah! Mas você é tão linda, pode fazer isso", mas eu não quero prestar atenção em nada além da notícia. Não vou prestar atenção na roupa, não dá pra mim, e rola mesmo. (APRESENTADOR 4, 2015)

- Há um critério de escolha do que veste?

- Tem.

- Qual critério?

- Por exemplo, eu não gosto de calças de alfaiataria, eu uso jeans normalmente, só posso usar o jeans escuro. Com relação às camisas, tem uma exigência, que a minha chefe é cismada com as minhas golas, então ela pede que as golas não sejam aquelas golas moles, tem que ser gola dura, tal. Paletó, o corte não tem muita exigência, mas sempre tons mais pastéis, nada que chame muita a atenção. Ela não é de ficar muito em cima de mim não, mas geralmente ela gosta de ver as camisas, escolher camisas, tem critério, mas a cobrança não é muito grande, não. Critério tem.

- Já pensou no que veste em relação aos movimentos do seu corpo?

- Já pensei, em relação aos movimentos, não, mas sempre visto roupas que me deixam confortável ao ponto de poder gesticular, de poder me expressar, de poder andar tranquilamente, porque tem paletó que não permite que isso aconteça, ou porque o corte não é adequado ou porque ele está apertado, enfim é... já deixei de usar alguns paletós porque, quando esticava o braço, não ficava à vontade com aquilo, tal.

- E isso com relação à voz? É pensado assim, alguma roupa que facilite?

- Não. (APRESENTADOR 5, 2015)

- Há um critério de escolha do que veste?

- Há. Na verdade, houve uma reunião, e foram compradas roupas de estúdio pra mim, então já existem alguns padrões pr'eu vestir.

- Esse padrão é relacionado a quê?

- Esse padrão é um padrão mais social...

- É estético?

- É estético, mais social, com um blazer, com...

- Já pensou no que veste em relação aos movimentos do seu corpo?

- Sim, sim, e pensamos nisso inclusive na época, na hora de comprar essas roupas de estúdio. Uma das coisas que fortaleceu a ideia de comprar blazer, por exemplo, de usar blazer, é justamente essa postura que eu tenho no corpo natural, que é uma postura mais corcunda, mais como se estivesse me protegendo e aí, como isso no vídeo fica ainda mais evidente, imaginou-se, e eu acho que está certo, já se comprovou, na verdade, que, com o blazer, acaba que abrindo mais o... ajuda a abrir mais esse corpo, deixar ele mais ereto, mais... então.

- E com relação aos movimentos que você faz?

- Não, mas, pros movimentos que faço, a minha roupa não me impede.

- E em relação à voz?

- É, isso eu nunca pensei a respeito. (APRESENTADOR 7, 2015)

Foram aqui abordados, aspectos sobre a atuação do apresentador. A seguir, a experiência de observação de dois apresentadores no ambiente de trabalho de uma emissora.

1.2.1 Sobre o que foi observado no local de trabalho de apresentadores

Dois estúdios de gravação de telejornalismo, de duas distintas empresas de televisão, em duas cidades diferentes, foram por mim visitados. Uma empresa, em março de 2015, e a outra, em abril de 2015. Nos dois estúdios, pude observar os apresentadores no seu local de trabalho, durante a gravação de cinco jornais diferentes. Em um, os apresentadores ficavam na bancada, em dupla, e, no outro, ficavam de pé, individualmente, com os corpos em total exposição.

Em uma das empresas, passei algumas horas antes e durante a apresentação do jornal. Dos jornais observados, me limitarei a descrever esse em que passei mais tempo. Estava focada em como os dois apresentadores se movimentavam, da hora em que cheguei à emissora, por volta da 17h30, até irem para o ar, à noite. Minha observação estava direcionada ao movimento dos corpos, ao que fazem no seu dia de trabalho, como se preparam e como se apresentam. Observei, então, o espaço, o figurino, a maquiagem, os movimentos corporais, as suas ações. Vou chamar os apresentadores de “ele” e “ela”.

Na redação, os dois já estavam sentados em frente aos seus computadores. Fui apresentada a eles por um diretor do telejornalismo. Ela já estava maquiada e vestida, com uma blusa de cetim vermelha, calça preta e sapatilha preta. Ele estava de terno cinza chumbo, sem paletó, camisa social azul clara, gravata em um tom de rosa e mascava chicletes. Ela, sentada na cadeira, tinha uma postura elegante; ele, mais despojado, estava atento ao computador. Ele conversou com um funcionário sobre um texto, e ela perguntou se podia “isso ou aquilo” para ele, que era seu editor chefe.

O ambiente era uma sala enorme com muitos funcionários em seus computadores. Cerca de 34 aparelhos próximos a mim, o que, talvez, pudesse ser multiplicado por seis, em todo o espaço. Havia umas dez telas de televisão instaladas em pilastras do recinto, sintonizadas em telejornais variados. O som, em toda a sala, era tranquilo, mas não havia silêncio, o que era natural, considerando-se a quantidade de gente reunida, com confluências entre o ensaio de gravação de chamadas, pessoas conversando, outras ao telefone e as saletas laterais, com profissionais trabalhando em suas mesas.

Ele pegou o paletó para ir ao estúdio checar o tamanho de uma cadeira. Conversamos sobre as cadeiras, e ela me explicou que eles não podem ficar com alturas muito diferentes no estúdio. Assim, percebi a preocupação com a simetria na imagem dos corpos para a apresentação.

O tempo foi passando, e ele, diante do computador, com expressão de atenção, olhos bem abertos, sobranceiras algumas vezes levantadas, levantou-se para checar informações com pessoas e voltou para o computador. As pessoas que se sentavam por perto – contei cerca de seis diretamente ligadas a eles – trabalhavam com informações que estavam organizando para o jornal. Ele estava aguardando que alguém confirmasse a pronúncia do nome Hilda Hilst. Ela estava ensaiando uma fala e usou as mãos, gesticulando fora do teclado, lendo o que iria dizer. Uma moça gritou que a polícia federal havia prendido dois jabutis no aeroporto.

Em um espaço dessa sala, havia um lugar para a gravação das chamadas com câmera e *teleprompter*. Ela gravou uma chamada ao vivo, com as pessoas trabalhando ao fundo. Sobre o “palanquinho”, os pés paralelos, as mãos segurando o texto, leu para si, imóvel. Ajeitou a blusa várias vezes, ajeitou a gola, os ombros, o cabelo. Fez a chamada de duas notícias com uma mão livre para gesticular. Não houve mudança significativa de voz nem pausa de uma notícia para outra. Com corpo imóvel, mas movimentos de sobranceira expressivos, nuances na voz e gesticulação com a mão direita, era simpática ao falar. A câmera fazia o enquadramento da cintura para cima em plano médio.

Faltando uma hora para a gravação do jornal, acompanhei os apresentadores até o camarim onde faziam a maquiagem. Ela já estava pronta, fez os retoques de maquiagem sozinha, e ele se sentou para o ser maquiado. Perguntei sobre o tipo de maquiagem que costumava fazer neles, e o maquiador descreveu algo mais sóbrio, sem cores, dizendo que estavam buscando um padrão para a TV. Para o apresentador, fazia apenas o básico masculino: tirar o brilho. Do camarim para maquiagem, entramos no estúdio que tomava um amplo espaço com quatro câmeras e seis funcionários. Ele me explicou, sobre a bancada, que nela fazia a gravação da escalada para o jornal que iria entrar no ar daí a uma hora.

Com corpos eretos, com mudanças de posição para a câmera, fizeram a gravação. Em cinco minutos, retornamos à redação. Ele fez checagem de fidelidade de informações, e a voz falhou ao conversar sobre corte de imagens. Faltando cinco minutos para a gravação, fomos para o estúdio, que estava gelado pelo ar condicionado. Em clima de correria, ouvi as pessoas que estavam ao redor dando as deixas para a entrada dos repórteres de outros estados.

Diante de três câmeras com *teleprompter*, os apresentadores ajustaram a roupa, os microfones de lapela e colocaram água na mesa sem deixá-la visível. Tocou a música com a escalada já gravada. Enquanto isso, os dois ajustaram o corpo e os papéis. Acabada a música, ele entrou. Quando foi ao ar a reportagem, momento em que não eram vistos, fizeram anotações e mexeram na cadeira. Ele coçou o rosto com o papel várias vezes e fez “rã-rãs” com a voz. Os “rã-rãs” continuaram durante a matéria seguinte e eu pensava na importância do aquecimento quando os ouvia.

Enquanto outra reportagem ia ao ar, eles leram algumas frases em voz alta, treinando. Quando a imagem voltou para eles, ela faz um movimento como se quisesse parar seu colega. Ele parecia chateado com um erro de reportagem e acabou entrando em uma fala que era dela. Uma improvisação aconteceu e seguiram o fluxo, ela continuou e, sem maiores problemas, estava tudo bem.

Novos papéis foram trazidos para eles com a pauta do bloco seguinte e, em silêncio, leram os textos. As cadeiras eram de rodinha e giravam quando eles precisavam. O câmera gritou o número referente aos segundos que faltavam para entrarem no ar. Num dos intervalos, ele, pediu para a equipe, em voz alta, uma alteração no texto, invertendo a ordem da frase. Então o câmera gritou: trinta!... dez! Entrou a música, e eles estavam no ar. Logo apareceram os comentaristas pela tela, e eles se viraram para os painéis, todos ao vivo. Senti a mesma tensão que acontece com a maioria de nós, artistas, antes de entrarmos em cena.

Minha observação teve ênfase no corpo: como viravam e se moviam, onde colocavam os cotovelos e as mãos, como conversavam em exposição ou na ausência das notícias, como o

corpo desenhava as falas e, também, a relação dele com os objetos. Percebi que as preparações dos apresentadores eram opostas ao que levavam para o ar. Ele era mais quieto fora do ar e, ao vivo, falava forte. Ela era inquieta nas pausas e, ao vivo, falava manso, o que mostrava a diversidade pessoal ao lidar com a apresentação e criar sua maneira, seu jeito, um estilo. Imaginava as atividades da oficina para eles, acreditando que exercícios corporais, integrando movimento e voz em improvisações, proporcionariam experiências, vivências, para reflexões sobre o corpo em exposição... Perguntava-me se eles tinham noção dos movimentos que faziam em cada enquadramento e como a sequência dos próximos módulos da oficina poderia trabalhar isso.

Com o tempo, eles foram ficando mais relaxados e até bocejavam nos intervalos. Quando o jornal acabou, eles retiraram os microfones e, muito gentilmente, saíram da bancada e vieram, curiosos, conversar comigo.

A diferença observada entre um jornal de bancada e os jornais onde os apresentadores aparecem de corpo inteiro são as marcações de espaço, luz e câmeras antes de começar a gravação. Neste tipo de jornal, os apresentadores fazem movimentos ao caminhar em direção ao *video wall* ou às telas de plasma. Da mesma maneira, minha atenção nessas ocasiões estava voltada para o corpo como um todo, para sua relação com o espaço e com os objetos de “cena”, como papéis, computador ou caneta.

1.3 A FONOAUDIOLOGIA NO UNIVERSO DO TELEJORNALISMO

“O objetivo do trabalho do fonoaudiólogo é o desenvolvimento de uma comunicação expressiva”.
Cida Stier

É importante conhecer o trabalho dos fonoaudiólogos no telejornalismo, pois a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” acontece para os apresentadores a convite desses profissionais. Algumas emissoras têm acompanhamento fonoaudiológico continuado para apresentadores e repórteres. Os fonoaudiólogos lidam diretamente com os profissionais do telejornalismo para aperfeiçoamento do corpo-voz, estudando os gestos para o vídeo e buscando expressividade para a notícia. Segundo Cotes (2005), o serviço de Fonoaudiologia para o jornalismo de televisão teve início na década de 1970.

Iniciaram-se, assim, escritas de livros, dissertações e teses que aprofundaram o conhecimento sobre a voz nesse seguimento. De acordo com Kyrillos, Cotes e Feijó (2003), houve a necessidade de ampliar o trabalho de fonoaudiólogos nas emissoras de televisão.

Com a adaptação da imprensa escrita e do rádio para a televisão, um novo padrão de linguagem e estilo de narração aconteceu de maneira intuitiva ou com a ajuda de fonoaudiólogos. Cotes (2008) explica que, no início da televisão, como os repórteres vinham da atuação no rádio ou no jornal impresso, não tinham a prática da fala para as câmeras. Houve, então, um movimento para que eles pudessem se expressar melhor com o serviço da Fonoaudiologia.

A pioneira deste trabalho foi Glorinha Beuttenmüller na Rede Globo de Televisão e, com a expansão de emissoras pelas muitas cidades do país, mais fonoaudiólogos passaram a acompanhar os telejornalistas (KYRILLOS; COTES; FEIJÓ, 2003).

Cotes (2005) relata que, nas décadas de 1970 e 1980, o apresentador se mantinha com postura distante do telespectador, pois a seriedade estava associada à credibilidade. As locuções se mostravam estereotipadas, a variação tonal era limitada e, para as câmeras, havia poucos movimentos corporais, sobressaindo a impessoalidade e a uniformidade. Cotes (2005, p. 48) explica que:

A década de 1980 foi responsável por um movimento dos fonoaudiólogos no sentido de rever sua atuação clínica, tirando o foco da doença e redimensionando seu trabalho junto aos denominados profissionais da voz. Somente na década de 1990 é que esse trabalho ganhou força e adentrou em teatros, empresas, emissoras de rádio e televisão. O desenvolvimento de área da voz, especialmente nas assessorias em TV, implicou na revisão de conceitos e formas de atuar do fonoaudiólogo, que começou a considerar as implicações estilísticas dos usos dos gestos vocais e corporais.

Em pesquisa realizada entre 2007 e 2012, Kyrillos (2013) relata o número de fonoaudiólogos relacionados às emissoras de TVs abertas e suas cidades de atuação:

Quadro 8 - Emissoras de TVs e fonoaudiólogos (2007 - 2012)

Emissoras de TVs Abertas	Número de Fonoaudiólogos	Cidades/Estados de Atuação
Rede Globo	5	São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Recife
Rede Globo	50	Afiladas pelo país
Rede Record	12	São Paulo, Santos, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Brasília, Goiânia, Manaus, Bahia, Maceió, Rondônia e Santa Catarina
Rede Bandeirantes	2	São Paulo

Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)	1	São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e Belém
Rede TV, TV Cultura e TV Gazeta	SNE ⁶⁸	São Paulo
Internet – Terra TV e Universo on Line, UOL	SNE	

Fonte: KYRILLOS (2013).

A fonoaudióloga Maria Cláudia França (2003) afirma que, devido à grande demanda vocal exigida dos comunicadores de TV, há uma necessidade de um encaminhamento específico, orientado por fonoaudiólogos para um melhor uso dos atributos vocais e da expressão oral na formação acadêmica desses profissionais, mas isso raramente acontece. Ela acrescenta, ao citar Silva (1999 *apud* FRANÇA, 2003, p. 4), que a “postura corporal e articulação devem ser os pilares do trabalho do locutor de TV” e reforça a importância da consultoria fonoaudiológica para os profissionais da reportagem e apresentação de jornal, para a preservação de sua voz e a otimização de sua comunicação.

Segundo Lopes (2006), um dos pontos inicialmente trabalhados por fonoaudiólogos com os telejornalistas foi a suavização dos sotaques. Já nos últimos anos, a prática é voltada para a expressividade, o desenvolvimento de habilidades vocais e gestuais, buscando dar intencionalidade à notícia, salientando que essa deve ser vista com naturalidade e credibilidade. O autor acrescenta, citando Behlau (2005 *apud* LOPES, 2006), que a atuação da fonoaudiologia para apresentadores e repórteres é iniciada por uma avaliação que observa parâmetros vocais e também os recursos verbais e não-verbais. O acompanhamento deve orientar quanto à saúde vocal e dar atenção aos recursos de narração e interpretação ao trabalho desenvolvido.

Com relação ao sotaque, Cotes (2008, p. 26) relata o trabalho realizado por Beuttenmüller nos idos anos de 1970:

Foi nesta época que Beuttenmüller começou a uniformizar a fala dos repórteres e locutores espalhados pelo país, amenizando os sotaques regionais. No seu trabalho de definição de um padrão nacional, a fonoaudióloga se pautou nas decisões de um congresso de filologia realizado em Salvador, em 1956, no qual ficou acertado que a pronúncia-padrão do português falado no Brasil seria do Rio de Janeiro. Os “esses” não poderiam ser muito sibilantes e os “erres” não poderiam ser muito arranhados, guturais (Memória Globo, 2004). O padrão marcado de entonação sempre foi marca registrada dos locutores. Ao ser criticada por deixar todos falando “igual”, a fonoaudióloga responde que isso é uma inverdade, porque a voz é a identidade da

⁶⁸ SNE: Sem Número Exato

peessoa, e ninguém é igual a ninguém. Também relata que não anulou a pronúncia regional, apenas suavizou-a.

Do ponto de vista da melhor comunicação dos apresentadores e repórteres por meio da assessoria de fonoaudiólogos, Stier (2003) acrescenta outro ponto também desenvolvido, o trabalho relacionado ao estilo próprio de narração desses profissionais. Em seu trabalho, desenvolve a prática da narração para aprimorar a forma de falar, aperfeiçoando a qualidade vocal do telejornalista, pois há diferença entre a forma escrita e a língua falada. Segundo ela, por ser a escrita mais formal, antiga, rígida, conservadora e diferente da maneira de se falar, desenvolve-se a narração para que o jornalista busque seu estilo de apresentação. Para ela, se o profissional deseja ler ou falar um texto, deve fazê-lo baseando-se nas características da fala e não da escrita, empregando as técnicas necessárias para não deixar o texto mecânico e inexpressivo. Ela diz ainda que “de acordo com a opinião de muitos repórteres, firmeza, clareza e naturalidade são os atributos mais importantes e mais desejáveis na voz do profissional de televisão, porque estão diretamente relacionados com a credibilidade”. (STIER, 2003, p. 22)

Para a narração do texto, fonoaudiólogos trabalham no terreno da prosódia e da intencionalidade com os apresentadores. Lopes (2006) desenvolveu uma pesquisa sobre esses temas, e há nela definições de diversos autores, que envolvem os fenômenos do segmento de fala, atributos acústicos como a frequência fundamental, duração e intensidade, além da tonalidade de voz, entonação, ênfases, velocidade de fala e, também, variações relacionadas com *pitch*, altura, tempo e ritmo. Ele acrescenta que

A partir da fala do telejornalista, das marcas prosódicas de sua locução, o telespectador percebe a intencionalidade do relato e mantém com o apresentador uma relação de interatividade. Desse modo, entende-se que o domínio dos recursos prosódicos associados à intencionalidade é responsável, em certa parcela, pelo sucesso e credibilidade de um telejornal. (LOPES, 2006, p. 19)

Kyrillos e Cotes (2007) apresentam um gráfico com a relação dos temas enfocados na produção científica fonoaudiológica brasileira sobre telejornalismo, de 2005 a 2007. A experiência na prática clínica marca as primeiras publicações, seguida pelo tema ambiente de trabalho e cotidiano nas emissoras de televisão. Saúde vocal era o assunto inicial, cedendo espaço para a expressividade verbal e não-verbal, e, assim, a fonoaudiologia passou a estudar com maior atenção o corpo, o gesto, a expressão facial, além dos recursos vocais, como a ênfase, a prosódia e a curva melódica. A expressividade ocupa 55% do gráfico, e pode-se

dizer que o seu estudo está relacionado com o da comunicação do corpo como um todo, o que tem a ver com a oficina de jogos de improvisação.

O trabalho do fonoaudiólogo junto aos telejornalistas foi assim descrito pelas fonoaudiólogas entrevistadas:

- *Como era o seu trabalho lá? Como você trabalhava com os telejornalistas?*

- *O objetivo lá é... na verdade, da fonoaudiologia no telejornalismo, é trabalhar a voz, a comunicação, a expressividade, visando com que você trabalhe os ruídos comunicativos, ou seja, o que é importante é trabalhar a mensagem, então, toda a outra parte de uma voz mal colocada, uma rouquidão que transmite uma significação diferente daquela da notícia, que vira um ruído, o fonoaudiólogo está ali para trabalhar esses aspectos. A gente trabalha voz, fala e a expressividade como um todo desde o gesto, da expressão corporal, de tudo. Esse é o trabalho de um fonoaudiólogo na TV. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)*

- *Em que consiste basicamente o seu trabalho para telejornalistas na emissora?*

- *Basicamente, é saúde vocal, a gente tem que manter a saúde vocal deles, de apresentadores e repórteres. O foco praticamente são esses dois públicos. A gente não trabalha com cinegrafistas, com editores, não. Apesar de dialogar sobre algum ponto de expressividade e linguagem, a gente não atende eles aqui. Então tem essa sala, mas muitas vezes eu não fico só nessa sala. Eu vou para o estúdio, eu vou para a cabine de off para fazer as avaliações de expressividade, de melodia, forma de falar, para ver se tem, se passa credibilidade, se passa confiança, se atinge o foco de uma linguagem um pouco mais objetiva, clara, expressiva e se esse corpo realmente reage de acordo com aquela linguagem. Se atende à fala que eles querem dizer, tudo que eles querem falar. Se esse corpo também está conectado com a linguagem que eles devem usar. (FONOAUDIÓLOGA B, 2015)*

- *O meu trabalho é muito diferente do trabalho da clínica. A gente trabalha a voz profissional, o meu trabalho é muito de observação onde a gente leva em consideração toda a linguagem verbal e não verbal atrelada à voz. Eu trabalho, eu sou especialista em voz, e a gente procura aprimorar o que está bom para ficar melhor. Porque a gente tem, na essência, pessoas... quando você observa o trabalho no vídeo, a maioria já tem um trabalho vocal que é diferente da clínica, onde a gente tem o aprimoramento muito mais do que as desordens vocais, vamos dizer assim, os distúrbios vocais, que a gente encontra normalmente em consultório, em hospital. Então, essa é a diferença do trabalho dentro da emissora. A princípio você pensa, “mas tem vozes que são alteradas”, sim, mas diferentemente das vozes patológicas, por exemplo, das pessoas que são portadoras de patologias, em quem a voz é o que chama mais atenção, entendeu? (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)*

- *Ah, Mônica, as pessoas pensam que você trabalhar em televisão é só você trabalhar com a voz da pessoa. Ali você tem que... primeiro é assim, um global, um todo. É o corpo, como esse corpo se expressa, como essa voz se expressa, como... e a linguagem em si, que tipo de linguagem esse indivíduo usa. Principalmente na (empresa), a gente trabalha muito com improviso. Os repórteres, eles não têm nada assim decorado, por exemplo, num link, por exemplo, ao vivo, nada é decorado. Então o trabalho da fonoaudióloga é justamente isso, você trabalhar a linguagem do repórter ou até do apresentador de uma forma bem coloquial e improvisada.*

A entrevistada fala sobre o trabalho que realiza com o repórter quando ele passa a ser um apresentador:

- *A fonoaudióloga muitas vezes é... o nosso chefe pede para você trabalhar e treinar o repórter para ser apresentador. A gente faz muito isso. Ai que é um trabalho muito diferente, porque aquele indivíduo, ele está acostumado com a rua e, para ser apresentador, é uma outra expressividade corporal.*

- *Você acha que isso, então, faz parte de uma das coisas do trabalho do fonoaudiólogo?*

- *Isso faz parte, na... (empresa) faz parte. De repente, está precisando de um apresentador, e eles pedem: “olha, vamos trabalhar para que ele seja um apresentador”. Ai você faz primeiro alguns exercícios com ele. Como é que você quer que eu diga?*

- *Como assim?*

- *Porque, assim, inicialmente vai no estúdio mesmo. A gente trabalha no estúdio, a gente desce no estúdio com a bancada, que recorre normalmente à bancada ou, se tem um jornal pela manhã que era em pé, a gente trabalhava em pé também, sem a bancada. Então você tem que trabalhar desde a noção do espaço onde ele pode ficar, desde a mobilidade, como vai ser essa mobilidade dele em termos de expressividade corporal e também como ele vai... a questão do TP. O indivíduo que é repórter e passa a ser apresentador, ele não está acostumado a ler um TP.*

- *É uma coisa que ele tem a que se adaptar, então.*

- *É, ele vai se adaptando e também, a questão da linguagem. Por exemplo, a linguagem da rua é diferente da linguagem que ele vai ter que colocar nas laudas como apresentador, porque são só as cabeças. Apresentador lê a cabeça pra depois ir para a reportagem. Alguém vai fazer a reportagem e, nessas cabeças também, a (nome da empresa) cobra, cobrava também algo objetivo e coloquial e ainda por cima alguns comentários muito objetivos. (FONOAUDIÓLOGA D, 2015)*

Os relatos das fonoaudiólogas entrevistadas são em sua maioria, correspondentes ao que foi descrito sobre as exigências surgidas ao longo do tempo no telejornalismo, incluindo uma visão ampliada para o cuidado do corpo. Como comentado, há diferenças na apresentação do repórter e do apresentador. A oficina foi direcionada para o trabalho do apresentador e acrescentar um trabalho para os repórteres pode ser um próximo passo.

Como seria, então, a voz ideal para os telejornalistas? Para Kyrillos (2003a), a voz deve ser estável, bem colocada, para que o conteúdo da notícia fique claro e inspire credibilidade. De acordo com Kyrillos e Cotes (2007), a voz da década de 1980 tinha um padrão estereotipado, com impositação e distanciamento. Atualmente, busca-se a voz mais natural, mais próxima do público e com estilo próprio de atuação. Lopes (2006) diz que o telejornalista deve ser intimista, como se estivesse contando os fatos para um único telespectador, por isso com fala mais coloquial, capaz de tocar os sentimentos das pessoas. Segundo Rector e Cotes (2005, p. 58):

Um apresentador eficaz sabe manejar a altura e a intensidade da voz. O ritmo deve oferecer variação por meio de pausas, alternando frases longas e curtas, algumas pronunciadas rápidas, outras, pausadamente. A dinâmica é a mesma de um concerto musical. Há um tema contínuo, mas vários movimentos.

Para os apresentadores entrevistados, temos as seguintes opiniões sobre o que seria uma voz ideal:

- *Pensando num ideal de voz, como você acha que deveria ser a voz do apresentador?*

- *O mais próxima possível do coloquial, menos impostada, menos com cara de rádio da década de cinquenta. Até para a rádio de hoje também, uma fala coloquial com uma voz que soe de uma forma natural ou uma conversa com o telespectador é a que eu considero ideal.*

- *No seu caso, por exemplo, você acha que tem algum caminho para isso? Qual é o caminho que você está buscando para isso ou tem algum ponto que você acha que poderia melhorar?*

- *Uma coisa que é... me limita muito nesse sentido é o seguinte: quando eu estou absolutamente tranquilo, relaxado, lendo o jornal, eu consigo fazer isso com muito mais facilidade. Quando eu saio... porque eu sou apresentador e editor chefe do jornal, eu fico sob tensão até 1 minuto antes do jornal ali, e é uma tensão brava. VT corre o risco de não ir ao ar, porque aconteceu um problema, quer dizer... tá tudo... eu sirvo um pouco como para-raios ali. O (diz o nome do diretor)*

até ajuda muito, porque nesses momentos ele assume a condução do jornal, quando eu desço lá pra frente e tal. Então eu posso deixar na mão de alguém que vai resolver o problema, mas isso me gera muita tensão. E, ao gerar muita tensão, eu sento na cadeira ali e páaaaaamm (faz uma voz parecida com um grito) e aí, invés de conversar, aí eu grito. Falar que grito é um exagero, mas (eleva a voz, digo) eu dou um tom acima, um volume, a postura mais tensa, mais num sei quê. Mas, se eu sentar ali, sem fome, sem tensão, é... consciente, num sei quê, eu acho que eu consigo começar numa boa. Passar essa... chegar (essa voz está melhor, digo). Isso. (APRESENTADOR 1, 2015)

- Pensando num ideal de voz, como você acha que deveria ser a voz do apresentador?

- Não pode ser aguda. A voz aguda é realmente irritante pra ouvir o tempo inteiro, e eu acho que ela tira um pouco da credibilidade. Eu acho que não pode gritar. Hoje, eu só estou falando isso por mim mesma. Quando eu me vejo gritando, eu percebo que passo um nervosismo e eu acho que esse nervosismo é algo que o telespectador sente, entendeu? E eu me via gritando e eu percebia que eu gritava mais quando eu estava mais nervosa. E eu nem gritava, eu digo assim, quando você está mais nervosa, você imposta mais a voz, e eu não gosto mais de voz impostada, não curto mais. Eu curto a voz realmente mais natural.

- Pensando assim nesse ideal, você teria alguma coisa em você que você fica almejando, que quer melhorar? Que quer alcançar?

- Aí agora eu vou sair do ramo da voz. Eu quero é... quando eu estou muito à vontade no vídeo, às vezes eu estou entrevistando e, quando eu estou entrevistando, eu fico mais à vontade, por incrível que pareça. E quando eu estou muito à vontade no vídeo, eu tenho um semblante - eu vou chamar de semblante, porque eu não sei outra palavra - que me é agradável, que é o que eu gostaria de estar o tempo inteiro. A minha composição de olho, voz, mão, a forma que eu falo, tudo está muito harmônico, entendeu? Está muito eu. Então eu acho que isso eu gostaria de chegar, nesse ponto. Eu gostaria de chegar nesse ponto, inclusive apresentando, lendo. Acho que a leitura talvez dificulte um pouco isso, o teleprompter, entendeu? O teleprompter tira um pouco dessa naturalidade, infelizmente tira. (APRESENTADOR 4, 2015)

- Pensando numa voz ideal, como você acha que deveria ser a voz do apresentador, de um modo geral?

- Eu acho que tem que ser uma voz agradável, uma voz que não chame a atenção pra voz. Eu acho assim, no caso de um apresentador, por exemplo, tem uma menina que apresenta o jornal da manhã. Ela não apresenta, ela substitui o (diz o nome do jornal) que eu assisto por causa do meu horário, que ela tem a voz muito bonita e ela chama a atenção com aquela voz dela. Ela tem uma entonação assim... (mostra), ela tem um timbre de voz que chama a atenção, e aí às vezes eu fico ligada na voz dela e não sei o que ela está falando. A voz dela é bonita mesmo. Ela, inclusive, no instagram dela, está escrito apresentadora e locutora. Porque ela realmente usa a voz nesse sentido, e eu acho que não é legal, porque, no jornalismo, eu acho que destoa um pouco. Pra mim, uma voz mais, que seja mais su... é uma voz que passe despercebida, entendeu? Eu acho que deveria ser assim.

- E pra melhorar, assim, o que você acha que no seu caso, hoje em dia o que você vislumbra, por exemplo: “acho que vou ter que...”, “eu preciso trabalhar...”?

- Eu preciso falar mais devagar, mas no caso, assim, eu vejo que algumas pessoas reclamam muito de mim por causa disso, a (fala o nome de alguém) pega muito no meu pé, mas eu entendo o que ela quer dizer, porque, nas primeiras horas da manhã, o povo está acordando, tem que ser um outro ritmo, a própria (nome de alguém) é excelente nisso, ótima nesse quesito. Só que, no meu caso, eu entendo isso sim, mas acho também que acelerar tem um pouco a ver com interpretação. Agora, se você é mole o tempo todo, você dorme, e às vezes a notícia te exige um pouco mais de firmeza, assim, um pouco mais de ritmo. Mas isso eu defendo e não pretendo largar, mas, por outro lado, eu sei que, em alguns momentos, eu tenho que ser mais explicativa, eu tenho que convidar mais as pessoas assim sabe, ao invés de (dá um tapa/palma) já ir direto, com a notícia tão... (tapa/palma) firme, sabe? (APRESENTADOR 6, 2015)

Já para as fonoaudiólogas entrevistadas, uma voz ideal seria assim:

- Pensando num ideal de voz, como você acha que deveria ser a voz do apresentador?

- Ó, primeiro ela tem que ser confortável para quem fala. Segundo, ela tem que passar do ponto de vista da psicodinâmica, ela tem que passar credibilidade, ela tem que persuadir, ela tem que ter um carisma vocal. Então, ela teria que ser, do ponto de vista dos parâmetros vocais, uma voz mais grave, porque vozes mais graves passam mais credibilidade, e isso é comprovado cientificamente. Ela tem que ser mais intensa, porque quem tem certeza do que diz, fala um pouco mais forte do que mais fraco, tem que ser bem articulada para que as palavras cheguem bem e tem que ter uma ressonância equilibrada, ou seja, não pode ser nem nasal demais, nem grave demais, certo? Ela tem que ter uma ressonância equilibrada e um ritmo adequado, então, ela tem que ter um pitch com relação ao tom, tem que ser um tom puxado um pouco para o grave, uma intensidade um pouquinho mais elevada. Apesar de ter o microfone, uma ressonância equilibrada, que seja acusticamente aceita e aceitável, e ela tem que ter uma boa articulação das palavras para que a pessoa, o outro, entenda, isso em termos de voz e fala. E a prosódia, ou seja, a melodia, tem que ser, tem que ter ritmo, porque o quê que acontece, posso continuar?

- Pode!

- Porque o que acontece muitas das vezes? A pessoa tem um ritmo, e ela tem um ritmo repetitivo. Repetitivo, como? Porque o sujeito, ele não está falando, ele está lendo, mas ele tem que fazer de conta que ele está falando, então ele lê uma notícia assim: “a chuva pegou os paulistanos (pausa) de surpresa”. Se ele lê assim: “a chuva pegou os paulistanos (pausa) de surpresa”, e ele continuar lendo nesse ritmo, isso vai se tornar um ritmo regular, repetitivo. O sujeito que está escutando, vai falar assim: “nossa, essa moça fala assim o tempo inteiro, olha: “tã nã nã nã nã, tã nã nã nã nã, tã nã nã nã nã” (faz como ondas repetidamente). E na fala não é assim. Ai você vai me perguntar, mas qual que é a dificuldade? A dificuldade é que ele está lendo e não está falando. Então eu olho um texto que é escrito para os olhos e tenho que transformar aquele texto dos olhos para a palavra, então eu tenho que por uma certa entonação durante o texto, que não está de acordo com as vírgulas e os pontos. Que tem que soar bem para o outro que está escutando, certo? Porque o ouvinte, ele reage a como você fala, então, se eu tenho um sujeito que fala muito lento, o ouvinte reage a este lento, entendeu? E aí eu tenho que adequar. Pra quê? O que é mais importante no jornalismo? Credibilidade. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)

- O apresentador, ele tem que ser fluido, agradável, sensível a ponto de conseguir fazer nuances de variações, estar apto. Querendo ou não, ele tem que ter uma boa qualidade vocal para poder conseguir fazer isso, essas mudanças, porque, embora seja uma notícia maravilhosa para uma notícia drástica, ele tem que ter esse foco, e a gente precisa adaptar os tipos de vozes aí para que sempre fique com uma qualidade boa, independente do conteúdo que ele vai passar. E aí ele tem que ser mais fluido em alguns momentos, que aí gera mais afetividade, consegue um pouco mais prender a atenção do telespectador e, no momento que tem que ter um assunto um pouco mais pesado, tipo laudo policial, por exemplo, ele tem que ser um pouco mais rígido. Então a fala precisa ser mais precisa, mais grave, mais coesa, clara, objetiva, e aí a gente tem essas variações, e as variações, muitas vezes, elas são muito próximas. Tem que ter uma mudança rápida de expressividade corporal na hora das expressões faciais, todos os gestos, mas conectada com o conteúdo e, em termos de voz também, então, tem que ter uma junção desse conteúdo.

- Então o ideal é que tenha...

- Uma expressividade concatenada com a intenção do texto. (FONOAUDIÓLOGA B, 2015)

- Olha, as profissões, elas têm suas vozes preferidas, que a gente chama. Tem até estudos que mostram as vozes preferidas para cada profissão. No caso do telejornalismo, pensando em qualidade vocal, uma voz que passa... a primeira coisa, a gente pensa na credibilidade. E uma voz que passa mais credibilidade em termos de, por exemplo, se você for analisar os parâmetros vocais, é uma voz de um padrão grave. O nível de agradabilidade é uma coisa subjetiva, mas, assim, normalmente um padrão grave, uma velocidade média, dependendo do assunto, uma ressonância equilibrada, ou seja, nada que chame a atenção. Por exemplo, a pessoa que tem uma ressonância predominantemente nasal, ela vai chamar atenção. Então, assim, dentro dos ajustes dos parâmetros que estejam equilibrados e com relação à frequência, claro. A frequência da voz grave é a voz que a gente imagina, quer dizer, que a gente sabe que é a voz que passa mais credibilidade em relação à aguda. Aguda normalmente tende a chegar aos ouvidos do interlocutor ou do telespectador como uma voz mais infantil e, assim, uma voz infantil, ela passa menos credibilidade. (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)

- Não tem ideal, porque não tem um padrão hoje. O que não pode ter, por exemplo, é uma voz muito aguda, é um comportamento vocal, não questão vocal, mas é um comportamento vocal. O

que é esse comportamento vocal? Eu posso ter uma voz não muito boa, por exemplo, mais aguda, mas eu vou modificar esse comportamento. Como? Tentando agravar essa voz um pouco e fazendo com que, tirar, apesar da voz não ser tão adequada, tirar o que ela tem de bom, uma expressividade da voz. Por exemplo, eu posso te dizer: “esse café não está muito bom” ou então eu posso dizer: “esse café não está muito bom” (ênfatisou o “não”), a expressividade, eu trabalhei a expressividade. Se o café não está muito bom, você entende o quê? Que está médio, agora se eu falar “não” está muito bom, é porque está péssimo. Então, ou seja, acontece isso em emissora, o indivíduo não ter uma voz muito adequada, acontece. E você vai trabalhar a expressividade dessa voz, ou seja, melhorar a interpretação, melhorar a modulação dessa voz, ou seja, melhorar a articulação.

- Isso é o que você chamaria de expressividade da voz?

- Desse comportamento vocal, a gente modifica esse comportamento vocal e hoje não tem um padrão assim.

- Um ideal...

- Não, não tem um padrão. Porque às vezes você pensa assim, claro, porque às vezes tem indivíduos que aparecem lá com uma voz maravilhosa e, assim, é muito mais fácil, mas a maioria não é assim. (FONOAUDIÓLOGA D, 2015)

Tanto apresentadores como fonoaudiólogas relataram aspectos para uma “voz ideal”, ou seja, acabam por estabelecer balizadores em busca de credibilidade. Um apresentador disse que quando está muito à vontade no vídeo, tem um semblante agradável, tornando-se harmoniosa a composição de olho, voz, mão e a forma que fala. Isso me leva a crer que faz sentido o trabalho do corpo como um todo, para que este possa ficar à vontade, possibilitando que a voz flua com os movimentos.

Importante ressaltar, dentro do trabalho do fonoaudiólogo, o estudo dos gestos em consonância com o acompanhamento vocal para as câmeras. Com relação à avaliação corporal do profissional de telejornalismo pelo fonoaudiólogo, Cotes (2003b) diz que essa deve ser minuciosa, analisando se o corpo combina com a mensagem dada. Dentro dos estudos dos gestos realizado nesse campo, há uma classificação⁶⁹ deles com relação ao conteúdo dito pelo repórter. Considera-se nesse estudo a comunicação não-verbal, que engloba o ambiente da comunicação, a aparência física, o espaço, os movimentos do corpo e a paralinguagem. Segundo Cotes (2003b, p. 107), o fonoaudiólogo analisa se o profissional está usando seus recursos em sincronia, pois “caso não esteja, deverá haver o treino, a análise de fitas das reportagens e a observação das mudanças dos comportamentos corporais para que ocorra uma *performance* mais natural no vídeo”.

⁶⁹ De acordo com Rector e Trinta (2003): gestos *emblemáticos*, usados intencionalmente, como “dar uma banana ou fazer uma figa”; *ilustradores*, que acompanham a fala como se desenhassem as ações; *reguladores*, que regulam e mantêm a comunicação entre os interlocutores; *manifestações afetivas*, expressões faciais de afeto e *adaptadores*, classificados em *auto-adaptadores*: usados em situações que necessitam de adaptação, como uma “muleta”, que aparecem para “apoiar” uma insegurança quando não se consegue dizer o que se sente ou quando não há um interlocutor, a exemplo: roer unha. Os *alter-adaptadores* ou *objetuais*, quando um objeto entra em substituição do corpo como um lápis ou cigarro ou, ainda, quando brincamos com um objeto que está no nosso corpo, uma joia ou acessório.

Cotes (2008), em sua pesquisa, questiona o fato de o corpo permanecer imóvel em alguns momentos no telejornal e observa que muitas vezes as mudanças corporais são incompatíveis com as mudanças dos enquadramentos das câmeras. Ela descreve o que pesquisou e o benefício em agregar a área da comunicação não-verbal à sua prática profissional:

Analisei os gestos, as expressões faciais, a postura, os meneios de cabeça e as mudanças vocais em oito apresentadores de telejornal, de diferentes emissoras. A descoberta da área **Comunicação não-verbal** permitiu, para a Fonoaudiologia, novas atuações e a conclusão de que a consciência da relação voz e corpo aumenta sua co-ocorrência e modifica a expressividade. A descoberta dessa área trouxe vários benefícios para a nossa prática profissional. (COTES, 2008, p. 15, grifo da autora)

Para finalizar sobre a função do fonoaudiólogo junto ao telejornalista, deixo esta citação de Cotes (2003a, p. 69):

A expressividade de um bom apresentador ou repórter deve inspirar, acima de tudo, credibilidade, unindo recursos verbais (palavra) e não-verbais (voz, fala, corpo). Contudo, unir esses recursos de maneira harmoniosa pode ser mais difícil do que parece à primeira vista; requer técnica, estudo e prática. Por isso, fonoaudiólogos são encarregados de treinar profissionais de comunicação, para que utilizem a voz, os gestos, as mudanças de expressões faciais e postura em harmonia com o conteúdo de suas mensagens, fazendo do corpo um eficaz recurso de comunicação.

1.4 O ENCONTRO DOS “JOGOS DE IMPROVISACÃO CÊNICA” COM FONOAUDIÓLOGOS E APRESENTADORES

No percurso dos “Jogos de Improvisação Cênica”, iniciado com oficinas em 2001 para públicos variados, fui convidada a realizar uma oficina para um encontro nacional de fonoaudiólogos de uma emissora de TV em Belo Horizonte/MG, em 2008. Pelos relatos que ouvi, o resultado foi surpreendente para o grupo que não havia vivenciado esse tipo de experiência corporal em improvisações. O fato de estarem despojados, numa sala onde se viram entregues de corpo-voz à diversão, jogando ludicamente com criatividade, prazer e integração, fez a diferença.

Empresas podem investir nos profissionais da comunicação, oferecendo cursos, *workshops* e oficinas. Foi assim que esse trabalho iniciou-se com os telejornalistas, a partir do trabalho do fonoaudiólogo. As experiências de algumas fonoaudiólogas com relação a isso são relatadas a seguir:

- Quais os tipos de cursos, workshops, oficinas você procura ou é oferecido pela empresa para atualização de conhecimento e prática do seu ofício?

- Ó, a maioria dos cursos a gente às vezes faz individualmente, então teve cursos de reciclagem, não específico para o telejornalista. Então, você faz um curso ali, um congresso aqui e aí você vai agregando essas coisas. Como é uma empresa grande, eles tinham um grupo, e o grupo se reunia para trocar experiências, e acabava fazendo algumas pesquisas, porque muitos eram docentes e têm uma vontade de pesquisar, de entender melhor a comunicação, não era só como técnico, né? A gente procurava sempre melhorar esse tipo de aspecto. E, às vezes, por exemplo, em alguns encontros, chamava alguém, por exemplo, né? Chamamos você uma vez para falar um pouco mais do corpo, porque a Fonoaudiologia não é uma ciência sozinha, né? Eu aproveito coisas que existem no canto, é como deve ser tudo na vida, assim. Eu aproveito uma coisa do canto, eu aproveito da linguística, eu aproveito da psicologia, eu aproveito das artes, por quê? Porque essas coisas se somam, não é? Elas não são estanques, entendeu? Então é a habilidade que precisa ter. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)

- Quais tipos de cursos, workshops, oficinas são oferecidos pela empresa para atualização de conhecimento e auxílio do trabalho dos apresentadores?

- Normalmente, a gente investe em... isso varia muito de acordo com a necessidade, por exemplo, dentro da nova linguagem que a televisão hoje vem a cada dia mostrando que está sendo... quem acompanha a televisão sabe que hoje a linguagem é bem diferente dentro dessa proposta dessa nova linguagem, a gente vem investindo muito na naturalidade e, pra gente trabalhar a naturalidade, o trabalho da improvisação, ela tem sido uma busca maior, mas a gente tem feito muito também, anterior ao trabalho da improvisação. Houve um investimento muito grande na emissora onde eu trabalho, dentro da área de memorização, anterior hoje a esse trabalho de improviso. Então, assim, foi bacana, porque a memorização, ela ajudou também muito no processo dos jogos de improvisação. Então, assim, a gente está sempre renovando. A gente trabalhou já coloquialidade, tudo que a gente possa...

- Então são workshops de memorização...

- São. Alguém para vir falar sobre coloquialidade, a própria memorização, tem aí uma gama de possibilidades de treino que são passadas, de técnicas que são utilizadas para facilitar, por exemplo, a situação do repórter dentro de uma situação de um ao vivo. Métodos que você possa se utilizar deles para poder facilitar a sua fluência e ajudar dentro de um determinado tema que o apresentador está falando, ajudar ao encadeamento da fala para não haver hesitação, ele não ficar passando insegurança porque hesita, porque tropeça na hora de falar. Então são investimentos assim, que uma coisa tem relação com outra pra poder facilitar. (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)

Foi então que as oficinas foram levadas para algumas emissoras e diretamente para os telejornalistas. A explicação de fonoaudiólogas entrevistadas sobre o que buscavam para os telejornalistas com relação à oficina foi a seguinte:

- Eu queria integração do grupo, que acaba que é o que a dinâmica promove, porque esse corpo ia conversar com o outro em pé. Dentro de um mesmo espaço, as pessoas teriam que andar, elas teriam que levantar sem a proteção da bancada, e havia uma estranheza de se locomover naquele pequeno espaço. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)

O que te motivou a levar a oficina para os telejornalistas, ou seja, para atender a que necessidades?

- Às vezes a entrega no trabalho. Eles não conseguem se envolver o suficiente, alguns apresentadores. E outros se envolvem tanto, que acabam entrando no corpo cênico (risos). (FONOAUDIÓLOGA B, 2015)

- O que te motivou a levar a oficina para os telejornalistas, ou seja, para atender a que necessidades?

- Essa desenvoltura em cena. Essa busca por um corpo que possa ser mais expressivo. (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)

Nas primeiras cidades onde a oficina aconteceu, estavam presentes apresentadores e repórteres. Em seguida, o trabalho foi direcionado aos apresentadores. A oficina entrou nesse momento de mudanças no telejornalismo, já descrito, em que o movimento do apresentador era dirigido a uma maneira mais coloquial de se expressar, mais próxima do público, em novos cenários, que pedem deslocamentos no estúdio com a maior frequência do “ao vivo” e de improvisações.

Cotes (2008) lembra-se das transformações acontecidas desde o início da televisão até a década de 1990, quando o plano de filmagem característico era o “americano”, aquele que mostra o corpo do tórax para cima. Com o avanço tecnológico, as câmeras movimentaram-se, tornando diferentes os enquadramentos. Por isso, “até meados de 2000, era comum assistirmos a apresentadores com poucos movimentos corporais, rigidez corporal e/ou padrões de comportamento não expressivos durante o telejornal” (COTES, 2008, p. 93). O trabalho com a oficina entra neste novo cenário e enfatiza exercícios e jogos relacionados à espontaneidade, presença, coerência entre o corpo e a fala, além do estudo de movimentos, sempre pensando em um corpo mais confortável com tudo isso.

Nas entrevistas com fonoaudiólogas, a pergunta foi sobre o uso do trabalho corporal como facilitador do trabalho vocal e, se sim, como ele é realizado:

- *Que tipo de trabalho corporal você acha que facilitaria o trabalho vocal dos apresentadores?*
- *Quando os apresentadores têm que ficar em pé e transitar, aí eu acho que um trabalho como aquele que você ministrou, de trabalhar o espaço, é... de trabalhar o olhar... Algumas coisas que vêm do teatro, elas são importantes pra eles. Sentado, o trabalho fica... de corpo, ele não vai aparecer muito, a não ser na expressão, nos braços, porque o sujeito está atrás de uma bancada, e o corpo quase que não... quer dizer o corpo mexe, mas ele mexe acima do tronco, né? Mas, quando ele tem que andar e interagir, esse trabalho... se o sujeito é um pouco inibido, é... eu acho que o trabalho do teatro favorece isso, porque ficar atrás de uma bancada é uma proteção, porque você tem uma parede ali, né? E aí você não se expõe. Na hora que eu saio, tiro a mesa da frente, aí meu corpo tem que ficar ali e aí, esse ali que não fica muito à vontade, eu acho que muitas vezes é por uma falta de autoconhecimento. Eu acho que o trabalho de corpo, ele traz o autoconhecimento para a pessoa, mas o link é o que é importante de se fazer.*
- *Você, enquanto estava lá trabalhando diretamente com eles, você usava alguma coisa de trabalho corporal junto com os exercícios vocais?*
- *Não, a gente não usava. Porque não tinha necessidade. O que aconteceu: quando eles começaram a andar, a maioria não conseguia andar bem, então aí, eu achei, eu sentia a necessidade de um trabalho corporal para que eles ficassem à vontade no espaço, entendeu? Assim, andassem bem, interagissem com a coisa, assim, do próprio corpo. Essa, eu achei que realmente era necessária, porque o repórter de rua, ele anda mesmo, né? Ele anda, ele entra debaixo do viaduto, ele vai lá no buraco e ele não está muito preocupado, porque o espaço dele é... ele tem que ir, ele está lá, está acontecendo, o prédio está caindo, e ele está correndo e ele não vai pensar em como ele tem que correr. Mas, dentro de um estúdio, você tem um espaço pequeno, duas... e aí você fica aquela coisa assim: “onde é que eu ponho a minha mão? Como é que eu vou andar aqui”, numa coisa que não tem muito o que mostrar, o que sentir. Aí eu acho que falta um pouco desse... esse trabalho corporal ajuda muito. (FONOAUDIÓLOGO A, 2015)*
- *Que tipo de trabalho corporal você usa para facilitar o trabalho vocal dos apresentadores?*

- *Eu gosto muito de utilizar o espelho como recurso, por isso que essa sala tem um já, que aí a gente trabalha texto em cima da expressividade do corpo. Eu peço para que eles falem se olhando, para se autoanalisar.*

- *Algum recurso de exercício físico?*

- *A gente tem algumas atividades voltadas pra exercício vocal, que utilizam o corpo, que é para uma questão de relaxamento também, então a gente faz alguns alongamentos associados a sons (faz o som do brrrr com os lábios), com cabeça para o lado e para o outro, faz movimento rotatório de cabeça. Alguns exercícios ajudam muito a soltar a laringe, então a gente precisa que esse órgão esteja mais solto para que consiga fazer as variações vocais de graves e agudos, intensidade forte e fraco. Então, para ter certas habilidades de voz, a gente precisa estar com a região do pescoço, a região cervical toda relaxada, para que tenha uma demanda que, independente, precise atuar por mais tempo, ele tem que estar com esse músculo bem tranquilo, com a musculatura toda cervical. (FONOAUDIÓLOGA B, 2015)*

- *Que tipo de trabalho corporal você usa para facilitar o trabalho vocal dos apresentadores?*

- *Olha, a gente sempre diz o seguinte, que aquilo que a gente fala não pode contrariar aquilo que o corpo está mostrando e vice-versa. É um trabalho completamente de sintonia. Eu não posso passar uma mensagem que é... absolutamente é... uma mensagem que é triste, por exemplo, com um semblante que não está me demonstrando absolutamente nada.*

- *E aí que tipo de trabalho corporal você usa para facilitar o vocal? Exercícios corporais para facilitar o vocal?*

- *O trabalho corporal que a gente faz, ele não está direcionado ao vocal.*

- *Não?*

- *Não. Ele vem junto, mas eles não têm uma relação direta em termos de exercícios. Então, assim, os exercícios específicos para a voz, quando você vai levar para o contexto, por exemplo, de um texto para ser lido ou para ser falado ao vivo ou sei lá o quê, você tem depois meios de ajustar e dizer assim, “ó nessa situação isso não aconteceu, porque o seu corpo não estava dizendo, não condiz com aquilo que você estava falando”. Por isso que é um trabalho muito grande de observação, mas o trabalho de voz, não é o trabalho de corpo que vai influenciar no meu trabalho de voz. Eu faço completamente o trabalho de voz independente do trabalho de corpo. (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)*

Alguns aspectos levantados nas entrevistas são abordados na oficina, como a utilização do espaço, o olhar e o estar à vontade com o próprio corpo. Dentro do pensamento de que a voz é uma extensão do corpo, como mencionado por Grotowski (2007), os exercícios e os jogos na oficina lidam em relação direta entre corpo-voz, trabalhando a expressividade do corpo como um todo, para a expressividade da voz. Nesse sentido, a oficina vem para agregar possibilidades complementares ao trabalho dos fonoaudiólogos para a prática dos telejornalistas.

Para atores e bailarinos, existe um trabalho anterior à montagem de um espetáculo, uma preparação para o corpo criar, ensaiar e se apresentar. Por experiência, fica muito difícil a meu ver, imaginar que um bailarino ou ator consiga desempenhar com qualidade seu ofício, sem uma preparação. É pensando nisso que desenvolvo o trabalho para os telejornalistas, oferecendo as oficinas como uma preparação corporal por meio de improvisações. Levo para eles as oficinas como um desencadeador de possibilidades de estudos corporais associados à voz, para que possam compor os movimentos e gestos que melhor lhes convier dentro de um entendimento do corpo e que isso possa colaborar para o seu melhor estilo de apresentação.

O trabalho que os fonoaudiólogos realizam com os telejornalistas e a prática com a oficina de jogos de improvisação se aliam e se alinham na busca por expressividade. Para Cotes (2005), a expressividade diz do corpo e da voz que transmitem uma ideia e/ou sentimentos. Para Stier (2005, p. 181), “a expressividade na comunicação é a capacidade de um indivíduo tornar vivo seu pensamento pela linguagem e pela expressão corporal, e, assim, procurar argumentos e figuras que suscitem no outro a vontade de pensar junto, de construir uma ideia”. Isso dá sentido ao trabalho com a oficina. Stier fala da comunicação expressiva do apresentador e repórter atualmente, fazendo uma diferenciação entre a voz impostada das décadas passadas e a capacidade de transmitir a notícia de maneira natural, clara e interativa.

A oficina vai trabalhar a expressividade verbal e não verbal dos participantes e um exemplo está no jogo que exercita a passagem da escrita para a oralidade ao jogar com a improvisação corpo-voz.

Acredito que a expressividade que buscamos possa acontecer por um estudo pessoal e em parceria com a equipe da emissora em que os apresentadores trabalham. Os que têm atendimento com fonoaudiólogos têm o privilégio de obterem um acompanhamento rico e frequente. Um trabalho corporal como o realizado com a oficina, pode ser feito em qualquer emissora e para qualquer comunicador de qualquer esfera, seja ele jornalista, professor, orador, bailarino, cantor, ator ou tantos mais. Cada profissão apresentará demandas específicas para as oficinas, e entrar no caminho das artes não fará dos participantes, bailarinos ou atores, até porque não é isso o que buscam.

Esse trabalho busca oferecer recursos para ampliar o conhecimento do próprio corpo por meio da experimentação. Propiciar o estudo do corpo em movimento para o trabalho de telejornalistas está para mim relacionado ao papel do educador, que oferece espaço para estimular o pensamento, a prática e a crítica, com criatividade e busca de autonomia.

Apresentadores e fonoaudiólogas disseram nas entrevistas como seria para eles um corpo ideal para o telejornalismo e como poderiam melhorá-lo:

- Pensando em um ideal corporal, como você acha que deve ser a movimentação na gravação? E o que você poderia fazer de diferente ou melhorar?

- Então... eu acho que a gente não pode ser muito brusco nos movimentos, porque eu acho que nunca a movimentação pode chamar mais a atenção do que a notícia, porque o sentido ali é a gente dar a notícia, né? Para que as pessoas saibam o que está acontecendo, que elas entendam e tudo, e às vezes eu acho, que, se a gente fizer alguma coisa muito bruscamente, tanto de movimentação, de locomoção... então andando, às vezes isso pode interferir nesse processo de entendimento das pessoas disso que a gente está falando. É muito simples. Às vezes, você coloca uma roupa bonita, e muitas pessoas já me falaram: “Nó, sua roupa tá linda hoje, não consegui nem prestar atenção no que você estava falando, tá linda!” Brincam assim, né? “Ai, tá ótimo, o cabelo tá ótimo, a maquiagem tá ótima!” Essas coisas assim, né? (Risos). E às vezes eu acho que isso interfere um pouco também. E eu tento tirar um pouco o foco da atenção... porque a gente

sempre quer que a gente esteja ótima no vídeo, “tá bonito, tá bem, tá ótimo, então tá bom”, estamos apresentáveis, agora vamos tentar chamar a atenção para a notícia, então falar de uma forma diferente de repente. Eu acho que tenho muito a melhorar, às vezes eu acho que tenho muito cansaço, acho que às vezes eu fico um pouco cansada demais da minha rotina e eu não dou tudo que eu teria pra dar, tanto é que, quando eu durmo bem, quando eu descanso, eu faço muito melhor! Mas assim, muito melhor! Mas eu acho que isso é em todas as atividades que a gente faz na vida, não é só em relação à apresentação. Mas a apresentação, eu acho que é um pouco mais, porque você está se expondo ali, né? As pessoas estão vendo o que está acontecendo. Às vezes eu estou com olho vermelho, eu uso lente, e às vezes, se eu estou muito cansada, o olho vai ficando mais vermelho que o normal, isso transparece, né?! Eu acho assim, que o apresentador, ele tem que ter um cuidado maior com essa questão do descanso, pra você estar bem, né? Então eu acho que é essa questão mesmo. Se eu tivesse talvez uma vida um pouco mais tranquila, eu conseguisse dormir melhor e estar melhor. (APRESENTADOR 3, 2015)

- Pensando em um ideal corporal, como que você acha que deve se mover na gravação? Para o apresentador, o ideal de movimento para gravar, qual seria?

- Eu acho que os jornais, é... hoje, por tudo que foi pesquisado, enfim - isso a nossa empresa tem essa virtude, de fazer sempre pesquisa buscando informação, todo tipo de informação - ele precisa ser dinâmico, mas o que a gente sempre discute, o quê que é ser dinâmico? É andar o tempo todo dentro do estúdio? Desde que tenha algum sentido, você estar andando de algum lugar pra algum lugar. Não vai andar por simplesmente andar. Então eu acho que ele tem que ser dinâmico, o apresentador, principalmente no meu horário, ele precisa dar essa variedade de enquadramento, essa variedade de paisagens dentro de um estúdio limitado, é... andar sempre que possível, sentar, levantar, enfim, mas desde que isso faça algum sentido, porque tem um porquê d’eu estar levantando, porquê d’eu estar sentando, porque d’eu estar andando, e esses movimentos, claro, sempre é...agregando valor ao que está sendo dito, em conformidade.

- O ideal corporal para isso seria o quê, então? Um ideal de corpo para atender a essa quantidade de opções e situações?

- Me descreve melhor, porque eu não estou entendendo.

- Um corpo solto, um corpo como?

- Acho... na verdade, um corpo que pode oferecer aquilo que está sendo pedido no momento. Em alguns momentos, vai precisar de ser solto. Em alguns momentos vai ter que ser mais duro, se tiver que fazer uma cobrança, acontece. Ontem, por exemplo, eu tentei iniciar uma cobrança no jornal, que era uma cobrança aos pais que levavam crianças para assistir a cenas de crime, homicídios, então ali acho que eram muito mais gestos mais bruscos, gestos mais duros do que propriamente um corpo solto, e não sei se isso inclui um corpo solto também, mas, enfim, entendeu? Acho que um corpo que é capaz de atender às necessidades que são exigidas naquele momento. (APRESENTADOR 5, 2015)

- Pensando em um ideal corporal, como você acha que um apresentador deve se mover na gravação?

- Isso que eu estava dizendo ali há pouco. Se tiver um movimento que justifique, eu acho válido. Você sair daqui, eu acho até bacana, você sair daqui e mostrar algo no telão aqui e depois sentar aqui pra conversar com uma pessoa, legal. Acho que dá um movimento bacana, dá um ritmo.

- E como deve ser esse movimento?

- Mais natural possível, sem correr, sem pular, andando, caminhando devagar, mesmo, independente da hora do jornal, mas caminhando devagar sem chamar atenção para o movimento em si, mas chamando para o ritmo.

- No seu caso, o que acha que pode melhorar quando você pensa em movimento?

- Eu acho que a postura às vezes é ruim, eu tenho que saber ficar mais ereta e eu acho que, assim, a coreografia tem que existir, que, se ela existir, eu acho que vai... mas a gente num produz esse movimento. A gente não pensa nesse movimento, não trabalha pra isso. (APRESENTADOR 6, 2015)

- Pensando em um ideal corporal, como você acha que um apresentador deve se mover na gravação?

- Eu acho que ele tem que ser ele mesmo. E, se ele é inibido, ele tem que conhecer um pouquinho esse corpo dele para que possa se movimentar com mais facilidade. Não acho que tenha um ideal, “você tem que andar deste jeito”. Como você é? Você é assim? Então, dentro do seu jeito, observe

como você deve fazer. Eu não posso querer ser igual a um outro que é super solto, porque eu não sou super solto! Não posso perder a identidade.

- Você acha que, na maioria das vezes, o que eles precisam melhorar?

- O autoconhecimento. (FONOAUDIÓLOGO A, 2015)

- O mais próximo do que ele é na essência dele.

- E, na maioria das vezes, precisam melhorar em algum ponto, nesse sentido?

- Olha, tem gente que tem uma desenvoltura. Não tem aquelas pessoas que a gente diz: “olha, você já nasceu pronto”. Mas isso é exceção, praticamente. Normalmente as pessoas, elas têm muita dificuldade diante da câmera, mas passam a se acostumar com ela, elas precisam... é um treinamento, é uma prática que desenvolve isso. E termina que ela passa a ser uma... é... a gente diz assim: “passa a ser a melhor amiga”. A câmera, você tem que estabelecer essa relação, ou de ignorar ou de se aliar a ela, então não tem outra possibilidade, você está ali sendo filmado, então ou você fica à vontade diante desse instrumento ou você vai ficar sempre preso. Então isso varia muito de pessoa para pessoa. (FONOAUDIÓLOGO C, 2015)

- Eu penso, Mônica, que, cada vez mais, deixar isso mais natural, esses movimentos, que já melhoraram, assim, a gente já alcançou muito, o progresso foi grande, nós desenvolvemos bastante isso, mas eu acho que ainda falta uma longa caminhada para o mais natural. Até não só a questão dos movimentos mas aquilo que você falou, combinar o meu corpo com o que eu digo e, talvez assim, eu penso que seria muito importante... eu inclusive falava para muitos deles “olha, vá fazer uma experiência no teatro, vá fazer uma experiência com alguma coisa corporal”, quando a pessoa, assim, você percebe que ela é muito contida, que ela é muito tímida ou que ela é muito engessada. Como a gente não tinha como fazer ali, que não dá tempo, então ela ia buscar fora.

- E eles iam?

- De dez que você pede para ir, dois vão. Muito pouco. (FONOAUDIÓLOGO D, 2015)

Percebo nos relatos, que as considerações a respeito da movimentação na apresentação, passam por uma preocupação com a coerência com a notícia, com o enquadramento e com o tipo de jornal, em “um corpo que pode oferecer aquilo que está sendo pedido no momento.” A compreensão do próprio corpo, o “autoconhecimento”, acontece por meio de uma prática para uma consciência corporal que possa proporcionar o movimento em coerência com a fala. O que foi citado, fazendo referência ao trabalho com o teatro e/ou por um trabalho corporal, aproxima-se do objetivo da oficina, em proporcionar aos apresentadores uma prática pelo corpo e com o corpo, por meio dos jogos de improvisação, para promover o despertar de uma consciência a favor da expressividade.

Pesquisa realizada

Certa vez, em 2011, após um encontro de oficina para 26 apresentadores de uma emissora de televisão do estado do Paraná, 24 deles responderam a um questionário sobre a oficina, com três seções de perguntas. Esse questionário foi realizado pela própria empresa e enviado a mim. A pesquisa completa, com o nome da empresa omitido, está no anexo A.

A primeira seção é referente ao Programa/Conteúdo da oficina, com questões que envolviam separadamente metodologia, conteúdo, aplicação, enfoque prático e tempo de

duração do treinamento. A segunda seção, sobre a minha atuação, referia-se a domínio e consistência do conteúdo, didática – capacidade de transmitir conceitos, incentivo à prática, empatia, relacionamento com o grupo, direcionamento – maneira como foi conduzido o trabalho, habilidade de se comunicar e cumprimento de horário. A terceira e última seção era relativa às instalações, e essa parte era de responsabilidade da empresa contratante. Havia ainda três perguntas: se o treinamento havia correspondido às expectativas, quais as contribuições que tinha dado para a performance profissional do participante e observações. Essa pesquisa foi importante para mim, como idealizadora e criadora do projeto, porque por ela pude avaliar como o encontro foi recebido pelos participantes. O resultado foi muito positivo, e compreendi que estava em um bom caminho. Esse período correspondeu a pouco menos da metade da trajetória da oficina referente ao módulo I e, a partir daí, fui desenvolvendo o segundo módulo, com mais especificidades para os apresentadores. Hoje, avançando na pesquisa, chegamos à fundamentação desse trabalho, contextualizado ao ambiente e ao público de apresentadores para o qual é destinado.

Na proposta da oficina como prática do corpo em sua totalidade, criei uma primeira estrutura de jogos para os telejornalistas. A partir de novas conversas com as fonoaudiólogas, elaborei novos jogos que atenderiam a outras situações e, então, o Módulo II foi criado. A estrutura prática dos módulos está no quarto capítulo.

O próximo capítulo vai ao encontro das Artes Cênicas e dialoga com seus conceitos a fim de estabelecer uma interlocução e aproximação de áreas em função do trabalho prático realizado com as oficinas.

2. O TELEJORNALISMO E AS ARTES CÊNICAS

“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.”

Guimarães Rosa

Este capítulo aproxima as Artes Cênicas e o Telejornalismo, numa analogia entre aspectos das duas áreas, investigando o que neles se assemelha e se difere. A apresentação do jornalista de televisão tem a ver com a apresentação de um ator? Como seria falar de conceitos do universo teatral no universo do telejornal, como: estar em cena, atuação, representação, personagens ou ainda espetacularização e teatralidade?

Na busca por possíveis respostas a essas questões, algumas reflexões traçaram um percurso de diálogo entre esses universos com a ajuda de autores das Artes Cênicas, do Jornalismo e da Fonoaudiologia. Essa investigação contou também com as impressões sobre esses temas vindas dos apresentadores e fonoaudiólogos entrevistados.

2.1 ESPETACULARIZAÇÃO, DRAMATURGIA, MELODRAMA E “NOVELIZAÇÃO” NO TELEJORNALISMO

Foi visto no capítulo anterior que o telejornalismo agregou, ao caráter de informar, o de entreter. Coutinho (2012) menciona três funções básicas dos meios de comunicação, em especial da televisão: educar, informar e entreter. Essas funções estariam subordinadas a fins comerciais, ou seja, à luta por audiência. O telejornalismo, como qualquer produto da programação das emissoras de TV, também está nessa luta. Para a autora, a estrutura de um telejornal, no que se refere à combinação de notícias, ou seja, a maneira de distribuí-las, estaria vinculada a uma estratégia de mercado. A autora, afirma que, nessa combinação, o último bloco do telejornal seria o mais importante. Questões como a superficialidade, a baixa reflexão e a capacidade de retenção das informações estariam relacionadas a essa fórmula de distribuição das notícias. Referindo-se a Nepomuceno (1991 *apud* COUTINHO, 2012, p. 58), afirma que “se a reflexão não cabe na fórmula noticiosa da TV brasileira, o gênero telejornal pode ser compreendido como uma encenação, na qual a população seria ator de uma cena dramática”. Nessa lógica de organização da televisão, “o telejornalismo tenderia a uma estrutura que enfatiza o caráter espetacular da realidade, a espetacularização da notícia [...]” (COUTINHO, 2012, p. 59).

Pode-se dizer, então, que a espetacularização do telejornalismo está ligada a uma estratégia de audiência e entretenimento com fins de mercado. Essa mesma autora verifica que o espetacular no telejornalismo vem de uma televisão que vai ao encontro do popular com

o divertimento. Para ela, isso traria uma vantagem da informação jornalística da televisão sobre a de outros meios de comunicação.

Para Melo⁷⁰ (2009), o espetacular no telejornal está relacionado à supervalorização da imagem e da emoção, à dramaturgia na narração, à fragmentação e, também, à disputa de mercado, privilegiando o espetáculo da notícia com mecanismos que se voltam para o fascínio do telespectador.

A espetacularização da notícia está ligada a mais um componente existente em muitos telejornais, o sensacionalismo. Boldrin⁷¹ (2015), em sua dissertação, comenta sobre o novo jornalismo que se apropria de recursos do cinema e do teatro e que é destinado a um tipo específico de telespectador. Acrescenta que o gosto popular por reportagens que abusam de imagens instantâneas, coberturas de acidentes e problemas das metrópoles faz crescer o sensacionalismo como forma de divertimento. Um jornalismo dessa natureza vai se basear “no suspense, na repetição das imagens de grande impacto, primando pelo entretenimento, e não pela informação como algo que tivesse sentido e relevância” (BOLDRIN, 2015, p. 20).

Foi tomado, então, o conceito de espetacular para o Jornalismo. Mas o que seria espetacular nas Artes Cênicas? No Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2007, p. 141, grifo do autor), espetacular é:

Tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. O espetacular é uma noção bastante fluida, pois, como o insólito, o estranho e todas as categorias definidas a partir da *recepção* do espectador, ela é função tanto do sujeito que vê quando do objeto visto.

O grau de espetacular a partir de uma mesma obra depende da encenação e da estética da época que ora rejeita (cena clássica) ora estimula (cena contemporânea) a emergência do espetacular. Muitas vezes o teatro é acusado de render-se ao espetacular, isto é, de buscar efeitos fáceis, de mascarar o texto e a leitura por uma massa de signos visuais.

Haja vista essa definição, pode-se relacionar o espetacular teatral com o espetacular das notícias, por apresentar características que surpreendem o público por meio de uma narrativa que usa efeitos de imagem, sons, e também, superficialidade. Pavis (2007), ao descrever a Teoria do Espetáculo, explica que não é facilmente traçável a fronteira entre espetáculo e realidade. Nessa perspectiva, faz sentido o que foi visto sobre o jornalismo dedicado à espetacularização.

⁷⁰ Mestra em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Facomb) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8226499950857871>>

⁷¹ Mestra em Comunicação, Mídia e Cultura pela Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4907328022340907>>

Coutinho (2012) busca um paralelo entre a notícia e o drama, mesmo que isso possa parecer relacionado ao sensacionalismo e se afastar das definições clássicas do jornalismo. Ela aponta para a existência de uma dramaturgia do telejornalismo presente na organização dos telejornais como narrativa dramática, em que os telespectadores acompanhariam uma realidade como um drama cotidiano. Em seu estudo, a autora mostra dois jornais brasileiros que são exibidos em rede nacional, estruturados como um drama cotidiano, com características envolvendo problemas, ações e disputas. Outro aspecto da dramaturgia para a autora estaria relacionado à forma de contar uma história no telejornal, com texto, som e imagem, e, ainda, com a existência de personagens no texto da notícia, representando papéis como nas obras dramáticas e ficcionais.

Coutinho estudou como as notícias poderiam estar relacionadas às representações de conflitos dos acontecimentos nacionais e internacionais, que envolvem o conteúdo ou pautas escolhidas pelos jornalistas para serem apresentados. Os valores e critérios selecionados têm semelhanças com a dramaturgia. Outro ponto trazido para a narratividade está relacionado à conversão ou desdobramento de um tema em uma série, como uma novela de fatos reais apresentados pelo telejornal.

Pavis (2007, p. 109) define o drama, em sentido geral, como “poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa”. Ele aborda o “drama burguês”, que está entre a comédia e a tragédia; o “drama romântico”, que vem em prosa, multiplica ações espetaculares, mistura gêneros para unir extremos e épocas; e o “drama poético”, que “provém das formas musicais da ópera, do oratório, da cantata e do drama lírico italiano [...]”.

Na aproximação entre Jornalismo e Drama, Coutinho (2012) evoca a questão da intriga no conflito narrativo como elemento central nos dois telejornais estudados. Segundo a autora, esses conflitos podem ser classificados em intrigas do destino, de personagem e de pensamento, na visão de Todorov (1979 *apud* COUTINHO, 2012). Nas intrigas de destino, o conflito pode ser observado e narrado por qualquer pessoa participante da história e possui sete subtítulos: intrigas de ação, melodramáticas, trágicas, de castigo, cínicas, sentimentais e apologéticas. As intrigas de personagem são relacionadas a falas e ações classificadas em: maturação, recuperação, prova e degeneração. Os conflitos de pensamento subdividem-se em: intrigas de educação, revelações, afetivas e de desilusão. A narrativa de prova pode apresentar situações, por exemplo, em que uma simpática personagem é inserida numa conjuntura difícil e colocada à prova, sendo que o telespectador não vai saber se ela conseguirá resistir ou se terá que abandonar seus ideais, ou seja, essa é uma personagem prova.

Voltando ao tema em série, ou “novelização”, no telejornalismo, ele é explicado pela necessidade de levar o telespectador a acompanhar o jornal diariamente e no mesmo horário, como uma sequência narrativa dos acontecimentos de uma novela, conforme explica Alencar (2012). O fator comercial tem relação direta com essa lógica. Para ela,

A interlocução entre o gênero telejornalístico e a estrutura narrativa das telenovelas já foi analisada por diversos pesquisadores brasileiros (cf. COUTINHO, 2003; GOMES, 2008; GUEDES, 2008; LANZA, 2005; MARFUZ, 1996; PICCININ, 2006; SOUZA JUNIOR, 2006), que se referiam ao fenômeno como dramaturgia, folhetinização, melodrama e mesmo com o neologismo “novelização”, termo mais popular entre os que criticam esse tipo de tratamento dado à notícia. Também coube a estes e outros autores elencar as características comuns à ficção televisiva e ao telejornalismo – desde a presença de um narrador e da atribuição de papéis aos diversos “atores” da trama, até a organização em torno de um conflito narrativo e o desfecho com uma “lição moral”. (ALENCAR, 2012, p. 2)

Esse tratamento vai também ao encontro do melodrama, já mencionado como presente no telejornalismo. De Pavis (2007), podemos trazer o melodrama do séc. XVIII. Esse, considerado o novo gênero popular, mostra “os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos” (PAVIS, 2007, p. 238). Segundo esse autor, o melodrama é um gênero com estrutura dramática de raízes na tragédia familiar, e o melodramático tem relação com o excesso e o exagero, com textos que possuem construções retoricamente complexas, que levam à emotividade e ao fascínio do espectador. Ele acrescenta que, de forma exagerada e paródica, faz com que o espectador se identifique facilmente com a “catarse barata”.

Para Lanza⁷² (2005, p. 4), “o melodramático está na cultura do homem contemporâneo, que, apesar de uma vida fragmentada e frenética, busca, em suas raízes, uma maneira de ler o mundo cotidiano, de forma a transformar a realidade em quase ficção”.

Com relação ao telejornalismo, Boldrin (2015, p. 17) afirma que

Melodrama e telejornalismo começam a encontrar-se logo aí: na simplicidade estética e na superficialidade de conteúdos. Para isso, ambos lançam mão de histórias e conteúdos que sejam de fácil entendimento, acessíveis a todos. São terrenos férteis para revelação de tensões, bem como para a resolução delas, por meio da polaridade, que pode ser do bem contra o mal, do exagero e da hiperdramatização.

Lanza (2005, p. 3) faz a seguinte pergunta e logo responde:

⁷² Doutora em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica, também pela PUC-SP. Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/4419792302849129> >

(...) por que as narrativas factuais, de testemunho têm fascinado tanto e conseguido atrair mais leitores numa época em que a mídia eletrônica, e a internet, principalmente, conseguem, em tempo real, veicular a informação?

É o melodrama da vida real. Cotidianamente, parece que as pessoas não vivem sem este gênero. Nos jornais, elas passam a ser personagens da trama que vai sendo escrita por meio do tempo vivido por elas, e as subtramas se ligam àquela geradora, ao fato em si.

Essa autora escreve sobre a hibridização do melodrama e do folhetim para descrever a folhetinização da informação. Para ela, a folhetinização da notícia tem forte relação com o *fait divers* e tem como objetivo chamar a atenção do telespectador.

O *fait divers*, que tem origem na oralidade, é a página que nunca envelhece, causa espanto mesmo depois de muito tempo. Entretanto, à época das primeiras publicações, tanto esse quanto o folhetim mantêm preso o leitor aos jornais. O *fait divers* é a vida romanceada, e o folhetim é o romance da vida. Esses dois gêneros tão próximos ofereciam às classes populares mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias. (LANZA, 2005, p. 6)

Esses estudos trazem um telejornalismo com referências no drama, e isso pode remeter ao pejorativo, no sentido do exagero e do excesso. Nesse parâmetro, Coutinho (2012, p. 9) diz que “falar em drama é como assumir, ainda que implicitamente, que os limites foram cruzados, ultrapassados, com altas doses de emoção”. E acrescenta:

(...) falar na existência de uma dramaturgia no telejornalismo, entendida aqui como a organização da notícia de acordo com uma estrutura dramática, representaria uma recusa ou estranhamento inicial. Mas o fato é que, se “a dor da gente não sai no jornal”, como registrou Chico Buarque de Hollanda (ao interpretar a música Notícia de Jornal, de Haroldo Barbosa e Luís Reis), o noticiário de televisão é espaço para que experimentemos os pequenos e grandes dilemas cotidianos, emoções de anônimos e autoridades, editadas segundo uma série de características que se aproximam das narrativas de ficção, do terreno da (tele) dramaturgia. (COUTINHO, 2012, p. 10)

Até o momento, caminhos por onde o telejornalismo pode transitar para conquistar audiência foram descritos, o que não significa que sejam caminhos generalizados desse gênero, mas que trouxeram características significativas para o telejornalismo brasileiro. Apresentar tais aspectos é uma maneira de conhecer como o jornalismo utiliza de características relacionadas às artes cênicas, uma vez que a oficina vem deste segmento, num contexto de preparação corporal, para que ele possa utilizar de seu corpo dentro de qualquer proposta de sua escolha.

2.2 A TEATRALIDADE, A PERSONAGEM, A ATUAÇÃO, A CENA E A REPRESENTAÇÃO NO TELEJORNALISMO.

Este subcapítulo entrará em temas das Artes Cênicas que vão ao encontro do ofício do apresentador e das demais questões ora mencionadas: o apresentador está em cena? Atua? Representa? Podemos relacionar o apresentador a um personagem? Quais as semelhanças e diferenças entre o apresentador e o ator?

A revista “The Piauí Herald: o blog do diário mais elegante do Brasil”⁷³, de março de 2016, trouxe uma sátira relacionada a uma apresentação de telejornal, em que os apresentadores estariam dramatizando uma leitura, na voz de um político, e para isso, precisariam de uma preparadora de atores. A piada tange uma prática que poderia estar próxima do trabalho realizado com a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” para telejornalistas? A resposta é não. Um treinamento para atores da natureza do descrito objetiva um estado físico e psicológico para uma representação teatral ou cinematográfica, para uma caracterização de um personagem. O que a oficina dos jogos de improvisação trabalha com os telejornalistas é uma prática corporal que visa despertar para uma percepção, uma conscientização do corpo que está em exposição, e – por que não dizer? – de um corpo que está “em cena”. Os jogos oferecem recursos da dança e do teatro para que o participante tenha maior liberdade para usar seu repertório de informações em situações de improvisação, buscando um “atuar” consciente do seu corpo diante das câmeras e usando sua voz em coerência com seus movimentos. Falaremos mais adiante sobre representação e interpretação.

Conceitos da dramaturgia aplicados ao telejornalismo foram abordados em estudos que trouxeram características do teatro para uma maneira de fazer o telejornal. Gostaríamos de extrair do exemplo da revista acima, com a suposta representação do jornalista “no lugar de” outra pessoa, como um personagem, o termo teatralidade, transpondo-o para o universo do apresentador.

Segundo Pavis (2007), teatralidade seria o que, na representação ou no texto dramático, estiver especificamente ligado ao teatral ou ao cênico. O autor retira a seguinte citação sobre teatralidade de Barthes (1964 *apud* PAVIS, 2007, p. 372):

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

⁷³ Disponível em: < <http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2016/03/17/fatima-toledo-e-a-nova-editora-chefe-do-jornal-nacional/> >. Diretor de redação: Olegário Ribamar. Acesso em: 20 mar. /2016

Pavis (2007) menciona que, ao final do século XIX, a teatralidade é o que torna essencial o caráter do teatro, sendo, para os encenadores, objeto de pesquisas estéticas contemporâneas. Acrescenta que não há uma essência absoluta no teatro, mas elementos do fenômeno teatral. Para exemplificar, evoca, a partir de Girault (1975 *apud* PAVIS, 2007), o palco como espaço de atuação, a sala como um espaço para se olhar, o ator com seu gestual e voz, e os espectadores, estabelecendo entre eles uma corrente de comunicação. Para esse autor, teatralizar um texto ou acontecimento seria interpretar cenicamente uma situação, usando atores e cenas. Já a dramatização estaria ligada à estrutura textual, diálogos, tensão dramática, conflitos entre personagens e dinâmicas de ação.

Dentro desses parâmetros, pode-se dizer que os apresentadores não se encaixariam como atores de cenas, não estabelecem entre eles os conflitos de personagens com dinâmicas de ações? Há outras perspectivas para a situação do personagem, como veremos mais adiante.

Josette Féral (2015) provoca reflexões sobre a teatralidade quando essa avança para outros territórios que não somente o do teatro, como a dança-teatro, as artes multimídia, *happenings*, performances e novas tecnologias, em que os limites e distinções entre as práticas passam a se dissolver. Quando o espetacular e o teatral começaram a fazer parte dessas formas, o teatro tornou-se descentrado e precisou se redefinir, perdendo suas certezas. Nesse sentido, levamos as colocações da autora também para o telejornalismo, para uma reflexão dentro do que estamos tratando.

Féral (2015) expande o conceito para fora da cena, colocando-o no cotidiano e tirando-o da exclusividade do teatro. Dentro dos vários aspectos levantados pela autora, está a teatralidade inserida dentro de uma perspectiva cognitiva, quando se dirige o olhar a uma pessoa observada. Lê-se, assim, uma certa teatralidade nesse corpo, na sua gestualidade, colocada em um espaço espetacular. A teatralidade, nesse sentido, encontra-se num lugar de clivagem no espaço do outro, instaurando um dentro e um fora da teatralidade, denominada de alteridade da teatralidade. Relaciona-se a um olhar ativo do espectador: “o outro torna-se ator seja porque mostra que representa (nesse caso, a iniciativa parte do ator), seja porque o olhar do espectador transforma-o em ator – a despeito dele – e o inscreve na teatralidade (nesse caso, a iniciativa parte do espectador)” (FÉRAL, 2015, p. 87). Dessa maneira, a autora descreve que um simples fato cotidiano pode se transformar em espetáculo e, nesse caso, a teatralidade não seria uma propriedade, mas um processo, um fazer, um vir a ser.

Nessa perspectiva, voltamos ao que se torna espetacular. A teatralidade, sob o ponto de vista de Féral, relativa ao cotidiano, pode ser aproximada ao território do telejornal?

Ora, o que cria a teatralidade é o registro do *espetacular* pelo espectador, ou até mesmo do *espetacular*, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida é o teatro que melhor realiza essa experiência. (FÉRAL, 2015, p. 108)

O jornalismo lida com fatos da vida, fatos reais que são levados ao telespectador. O apresentador, como um mediador, faz essa passagem por meio da câmera, o “olho eletrônico”, como já mencionado. Poderíamos dizer que o apresentador, como mediador do real, e sua maneira de veicular (ou interpretar?) a notícia pode ocupar um lugar de personagem sob o olhar do telespectador? Um personagem narrador da espetacularização da notícia?

Sobre a personagem, Coutinho (2012), ao relacionar o telejornalismo com a dramaturgia ou a narratividade, coloca o texto dos apresentadores e repórteres como se amarrados pela repetição, pela imitação dos fatos, das ações humanas, em que um conflito se desenvolve em busca de uma resolução das ações dos personagens da narrativa. Os personagens seriam, então, as pessoas envolvidas nas reportagens. A autora descreve que sua proposta “foi investigar em que medida as notícias apresentadas em nossos telejornais poderiam ser analisadas e/ou interpretadas como representações de conflitos que se desenrolam no cotidiano nacional ou internacional” (COUTINHO, 2012, p. 117), ou seja, conflitos interpretados por personagens da vida cotidiana. Mata⁷⁴ (2011) lembra que é, na abertura do telejornal, na “chamada”, que acontece a apresentação do conflito, em que os apresentadores fazem um convite para que o telespectador acompanhe as matérias. Assim, nesse momento, apresentam-se os “personagens”.

Melo (2009), em seu artigo, traz uma citação com relação à composição do personagem do apresentador. Para os dias de hoje, passados dez anos da data em que foi escrito, estas definições poderiam ser atualizadas:

O levantamento de Martins (2006) possibilitou a identificação dos traços corporais comuns aos apresentadores de telejornais, que, em linhas gerais, podem ser definidos como esbeltos, de pele clara, formas finas do rosto, pele lisa, cabelos com textura lisa, olhos escuros: “Eles têm em comum um trabalho de composição de personagem que se articula através de seus corpos e do discurso que produzem sobre si mesmos e que se configura pela imposição da própria telinha: aparência saudável, fotogenia, credibilidade e boa aparência.” (MELO, 2009, p. 6)

⁷⁴ Jhonatan Alves Pereira Mata: Jornalista e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutorando em Comunicação- Universidade Federal do Rio de Janeiro- Ecopos/UFRJ.

No melodrama da vida real, Lanza (2005), coloca os telespectadores como personagens da trama ao se identificarem com o fato narrado, que vai sendo escrito no tempo vivido por eles.

Coutinho (2012) apresenta duas situações, em que emissora e repórteres podem surgir como personagens. Uma delas seria quando a emissora aparece como personagem da história narrada, quando usa um discurso autorreferente ao citar a própria empresa nas matérias veiculadas no seu telejornal. Outro exemplo seria da emissora assumindo o papel de fiscal ou de *expert* a fim de revelar tramas e desmascarar vilões, numa mistura de jornalismo investigativo e glamorizado. “Assim, se os repórteres se assemelham a mocinhos de produções ficcionais, as matérias editadas têm em comum um ritmo ou tom de filmes policiais e/ou de aventura” (COUTINHO, 2012, p. 144).

Se os apresentadores podem ser vistos como personagens nessas circunstâncias, podemos dizer que estão atuando? Ou então, que estão em cena? Representando?

Pavis (2007, p. 285) afirma sobre a personagem:

No teatro, a personagem está em condições de assumir traços e a voz do ator, de modo que inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, ao teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana.

Entendemos que o apresentador não assume o papel de outra pessoa como se estivesse vivendo uma personagem fictícia. Poderia assumir um estado diferenciado de comportamento no momento em que está se apresentando diante das câmeras, quando pensa numa voz e num corpo para aquele momento de exposição, um corpo-voz que não faria em outras situações do seu cotidiano. É difícil imaginar um apresentador, em sua casa, dando um “boa noite” como na gravação. Isso nos mostra que assumimos papéis diferenciados diante dos diferentes grupos da sociedade com os quais nos relacionamos. Nosso corpo, nossa voz e nossa maneira de nos tratar se modificam de acordo com os diferentes contextos da vida e com as diferentes pessoas que nos cercam. Essa situação estaria inserida na representação social, descrita por Goffman (1975).

Quando perguntado sobre estar ou não atuando – assunto que vem em seguida – e sobre o personagem, um apresentador comentarista relatou:

- *Você consideraria estar em cena quando está no ar?*

- *De certa forma, sim. De certa forma, sim, porque é... normalmente, eu sou mais introspectivo do que extrovertido. Estar na frente da câmera nunca esteve nos meus planos, eu não planejei, então, eu não tenho, eu nunca tive um “eu” público, digamos assim. E, quando precisei ter, somente depois de criar um personagem, digamos assim, que eu consegui ficar mais à vontade na frente da câmera. É um personagem que eu criei e que consegue, né? É o personagem jornalista, que consegue estar ali. Não é exatamente eu.*

- *Então, você consideraria que o apresentador, no seu caso, o comentarista está atuando?*

- *De certa forma, sim. Ainda que esteja atuando pra defender... um apresentador, eu acho que ele consegue fazer essa separação ainda melhor, porque o que ele está lendo ali não é necessariamente o que ele pensa ou que ele escreveu, não necessariamente. No meu caso, como são as minhas opiniões por ser comentarista, fica mais difícil distanciar o “eu” do comentarista, mas ainda assim... é... eu, desde o início da carreira, que eu já criei um jornalista muito mais cara de pau, muito mais sem vergonha, que chega nas pessoas e pergunta, que chega nas pessoas e, enfim, que não tem os mesmos pudores que o “eu” eu, né? Tem pra chegar num desconhecido e falar. O “eu” jornalista chega e fala, chega e pergunta, então esse personagem já existia antes d’eu partir pra TV, e agora ele tem mais funções, mas já existia. (APRESENTADOR 7, 2015)*

Dessa maneira, essa “personagem” relatada pelo apresentador, estaria no terreno da representação social. Irving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1975) disserta sobre o papel ou papéis que o indivíduo representa na sua atuação social. Ele afirma:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 1975, p. 25)

Goffman (1975) explica que, em algumas situações, uma pessoa, quando chega diante de outras, vem com uma ação calculada para levar as pessoas a respostas que ele pretende alcançar, influenciando na definição da situação que se apresenta. Para ele, há alguma razão que leva essa pessoa a atuar para transmitir a impressão que lhe interessa. Entretanto, mesmo agindo calculadamente, pode ter pouca consciência do que faz. Pode, por exemplo, expressar-se por uma tradição ou posição social que pede por esse comportamento, sem que tenha a intenção consciente de assim o fazer. Gustav Ichheiser (1949 *apud* GOFFMANN, 1975, p. 12) descreve a expressão como maneira de informação de si: “[...] o indivíduo terá que agir de tal modo que, com ou sem intenção, expresse a si mesmo, e os outros, por sua vez, terão de ser, de algum modo, impressionados por ele”.

Essa representação relativa ao papel do indivíduo na sua vida cotidiana estaria, então, sob essas circunstâncias, mais próxima do papel do apresentador diante do telespectador, do que da representação⁷⁵ do ator. A atuação do apresentador, calculada ou não, expressaria a si nas informações que leva ao telespectador. Esse atuar, mesmo se relacionado à espetacularização do telejornalismo, não estaria dentro dos parâmetros de atuação do ator ou

⁷⁵ Veremos sobre a representação do ator no próximo subcapítulo.

bailarino, profissional das Artes Cênicas. A cena do apresentador é outra. Ele pode se preparar para apresentar as situações reais do dia a dia. Como ele faz isso é o que estamos investigando, principalmente no que diz respeito à sua expressividade corpo-voz, em que o seu modo de fazer pode estar relacionado a maneiras teatrais, mas não é um fazer teatral, não é teatro. Mas poderíamos dizer que ele está em cena?

Cena, para Pavis (2007), vem de *skêne*, que, no teatro grego, seria o espaço entre o palco do jogo e o público. “O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois local de ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (‘fazer uma cena para alguém’)” (PAVIS, 2007, p. 42).

Dos sete apresentadores a que foram feitas as perguntas “Você está em cena?” e “Você está atuando?”, cinco disseram, respondendo à primeira pergunta, que consideravam estar em cena, e dois disseram que não; em resposta à segunda, cinco disseram que atuam, um disse que não, e um, que apresentadores atuam em alguns momentos:

- *Você considera estar em cena quando está no ar?*

- *Ah! Certamente! Sem dúvida nenhuma.*

- *Você consideraria que o apresentador está atuando?*

- *Olha, ele está atuando mais, é... de certa forma, sim. De certa forma, sim, mas não é a mesma coisa que, é... não é aquele texto decorado que você repete todos os dias, é meio como se fosse um teatro de improviso, baseado em roteiro que, é... que tem, assim, situações absurdas, né? Você fala tanto de morte, assassinato, guerra, bomba e corpos esquartejados quanto do dia da música clássica. Hoje é o aniversário do Villa Lobos, então vamos homenagear o Villa Lobos. E, de uma coisa pra outra, às vezes, até em segundos. E o texto é muitas vezes desconhecido pra mim, porque, é... não dá tempo das coisas ficarem prontas com antecedência o suficiente pra você ler e falar “Bom, eu vou agir assim ao ler isso”. Não, quando já cai na sua mão ali, trinta segundos depois, você vai ler, então, você tem que se adaptar de uma forma... não é nada planejado. Mas é uma atuação, é uma atuação.*

- *É, né?*

- *É. Eu não tenho dúvida. (APRESENTADOR 1, 2015)*

- *Você considera estar em cena quando está no ar?*

- *É... eu acho que é isso, sim.*

- *Consideraria que o apresentador está atuando?*

- *Ele está atuando, até porque nós estamos atuando sempre (risos). Quando a gente não tem, com a gente, quando a gente não está, sei lá, no nosso quarto, no nosso ambiente... só você mesmo, consigo mesmo, você tá atuando, porque todo mundo tem a sua própria máscara, né? São modos de viver com o outro, você lidar o outro, você está atuando, então ele tá atuando. Mas não consideraria estar atuando como um ator, não. Se bem que há apresentadores que atuam como atores mesmo, mas no geral, os jornalistas, eles estão atuando na máscara de jornalista. (APRESENTADOR 4, 2015)*

- *Você considera estar em cena quando está no ar?*

- *Pergunta difícil... Não.*

- *Você não está em cena?*

- *Não.*

- *Por quê?*

- *Porque, assim, não sei se é porque, quando você fala cena, me remete a algo, a estar vivendo um personagem, e depende do que a gente define como cena. Na minha cabeça, quando fala em cena, é algo que remete mais à interpretação, estar vivendo um personagem, e não é o caso. Se a gente for avaliar por aí, eu não consideraria.*

- *Você consideraria em que sentido?*

- *(ri) Difícil definir também, mas, sei lá, eu estou ali representando um telejornal.*

- *Você consideraria que o apresentador está atuando?*

- *Não. Justamente o contrário, não acho que ele esteja atuando, na verdade, ele está sendo...*

- *E aquele outro que você falou que entra aí? Tipo...*

- *Ah! Sim! Tá, mas aí é, deixa eu tentar explicar essa diferença. Porque, na verdade, assim, àquela hora eu estava falando quando eu estou em público e eu vivo o jornalista. O jornalista que está ali, ele não está passando toda aquela dificuldade de vergonha, porque ele não estava com ninguém ali por perto, ele tem três amigos que estão atrás das câmeras, e esse é o meu público quando eu estou no estúdio, então eu não estou nervoso com a presença das pessoas, que é o que me incomoda. Eu tenho dificuldade em público, então essa é a figura que todos conhecem, então, quando eu estou em público, o que se espera do (diz seu nome), o jornalista, é exatamente o que ele faz na frente das câmeras. Só que, ali na câmera, tem três pessoas e, então, quando eu chego lá, aí, sim, eu visto a carapuça. É mais fácil eu atuar na rua do que atuar dentro do estúdio, entendeu? Lá na rua é que eu sou o (nome dele) jornalista que fala tranquilamente, que consegue conversar com as pessoas. A dificuldade é essa. (APRESENTADOR 5, 2015)*

Podemos aproximar o atuar ou o estar em cena do apresentador, como descrito pelos entrevistados, à segunda definição de Pavis (2007), já que esse profissional estaria no seu local de atuação, o estúdio de gravação, na cena onde apresenta seu trabalho, atuando dentro dessa expansão do sentido que incluiu, entre as definições do termo, a de “segmento temporal no ato”. Dessa maneira, pode-se se considerar, então, que o apresentador está em cena.

2.3 O APRESENTADOR X O ATOR/BAILARINO

Nos relatos de alguns autores sobre o trabalho do apresentador, há comparações com o trabalho do ator ou artista. Apresentaremos algumas colocações sobre esse tema, considerando que, ao longo do capítulo, outras ponderações a esse respeito já foram feitas.

Faremos uma primeira analogia entre a filosofia de trabalho dos profissionais do telejornal e dos atores ou bailarinos de companhias e grupos de teatro ou dança. Deste último grupo, falarei do ponto de vista de quem trabalhou, por muitos anos, como bailarina profissional em companhias de dança e, por isso, viveu as relações existentes entre seus membros, como diretores de dança ou teatro, equipes de produção, equipes técnicas, coreógrafos, professores que eram preparadores para a cena, colegas e todos relacionados ao patrocínio de alguma empresa, privada ou constituída com recursos de uma instituição pública. Os grupos ou companhias possuem sua filosofia de trabalho e seguem caminhos próprios de pensamento, criação e estilo, além de terem, em seu elenco e equipe, profissionais que, em sua maioria, comungam dessa filosofia. Todo o trabalho está sob uma direção que pode lidar com roteiros de temas variados e dentro de diversos pontos de vista. O que quero

dizer é que, assim como um telejornalista trabalha para uma empresa, há artistas que também trabalham para grupos e companhias que podem ser empresas, cooperativas etc. Essa relação de trabalho traz exigências, define políticas de funcionamento e, conseqüentemente, o que se leva ao público. Penso que podemos levar essa relação para diversos segmentos profissionais, ou seja, o produto artístico ou de uma emissora de televisão é fruto do trabalho de toda uma equipe que se funda em uma estrutura ideológica com o objetivo de vender esse produto.

Com relação à voz como outro ponto de interseção entre jornalistas e atores, Feijó (2003) compara cantores populares e atores a telejornalistas, diferenciando-os. Para ela, os primeiros podem apresentar algum tipo de desvio vocal como uma marca pessoal que agrada ao público. “Contudo, para quem está no vídeo diariamente, com missão de transmitir uma informação com clareza, credibilidade e precisão, as exigências que se colocam são bastante diferentes” (FEIJÓ, 2003, p. 50).

Cotes (2003a) explica que no telejornalismo a fala não é espontânea, pois as narrações são realizadas a partir de textos lidos, decorados e, mesmo que a comunicação aconteça com naturalidade, o padrão de emissão será diferente do usado no dia a dia. Ela diz que, no vídeo, mesmo parecendo natural, o que ocorre é uma imitação ou recriação da fala espontânea e compara isso com o trabalho dos atores que estudam e decoram o texto para o dizerem como se fosse improvisado.

Stier (2005) vê semelhança entre o telejornalista e o artista no que diz respeito à criatividade. “O repórter não deixa de ser um artista que jamais pode deixar de acrescentar criatividade ao seu trabalho” (STIER, 2005, p. 184). Podemos fazer essa relação também com diversas profissões.

Cotes (2008) ressalta que, mesmo não sendo atores, os jornalistas são intérpretes de fatos e histórias e, assim, devem trabalhar para isso. Considerando, então, que são intérpretes, a autora identifica uma diferença entre a época atual e o tempo em que os apresentadores eram locutores e liam os textos de outras pessoas. Para ela, o fato de jornalistas, a partir da década de 1990, poderem ser autores do texto que apresentam faz muita diferença na qualidade da interpretação. Assim, “[...] conhecer o tema e produzir o texto é fundamental para uma interpretação significativa, tanto da voz quanto do corpo” (COTES, 2008. p. 31).

Se a interpretação é algo que o apresentador realiza em seu trabalho, ela pode ser exercitada via corpo-voz em improvisações nas oficinas “Jogos de Improvisação Cênica”. Trazemos a diferença entre interpretar e representar para o ator e, assim, encerramos este capítulo com a grande diferença que distancia o ator ou bailarino do apresentador. O

pesquisador em Artes Cênicas, Luís Otávio Burnier (2001), descreve a diferença entre interpretar e representar.

Em seu sentido próprio, *interpretar* quer dizer *traduzir*, e *representar* significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*. (BURNIER, 2001, p. 21 grifo do autor)

Sob esse ponto de vista, então, a diferença entre o ator e o apresentador é que este seria um intérprete, que, no entanto, traduz um fato real. Ao contrário do ator, que “está no lugar de”, em equivalência, o telejornalista pode interpretar a notícia, mas não a representa.

Burnier (2001) escreve sobre a arte do ator no sentido teatral e o coloca sob o prisma da representação, e não da interpretação. Ele trata, de Barba, Decroux e Picasso⁷⁶ o sentido de equivalência que deve ser alcançado pelo ator. Com Decroux, enfatiza que o Teatro é a arte “de” ator, que emana deste, que lhe é ontológico. Mas não é a arte “do” ator, pois não lhe pertence. Para ele, o ator não é dono da arte, mas “a concebe e realiza”, e isso não está no “que fazer”, mas em “como fazer” (BURNIER, 2001, p. 18).

O apresentador estaria, como já foi dito anteriormente, representando socialmente, sob o ponto de vista de Goffman (1975, p. 29): “Venho usando o termo ‘representação’ para me referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre esses alguma influência”.

Nas entrevistas sobre as semelhanças e diferenças entre o ator e o apresentador, estes disseram:

- *Você acha que tem alguma coisa parecida entre o ator e o apresentador?*
 - *Ué! Tem, porque você usa o corpo e usa a voz, né? E você tem que interessar a quem tá te vendo, mas, além disso, você tem de usar a voz e o corpo de um jeito não desinteressante. Você usa técnicas semelhantes, mas com diferenças. (APRESENTADOR 1, 2015)*

- *Você acha que há pontos em comum entre o ator e o telejornalista?*
 - *No ponto em que eles atuam. No momento em que eu tenho que narrar, contar uma história e dar àquela história o teor seja da alegria, seja da tristeza, seja da indignação, nesse ponto, eu estou sim, eu estou interpretando ali alguma coisa.*
 - *E diferenças?*
 - *A diferença é que eu não posso ser tão dramático nem exagerado. Tem que ser uma coisa mais pontual. Eu trago um elemento que expressa alegria, trago um elemento que expressa a tristeza,*

⁷⁶ Burnier faz referência aos pesquisadores e teóricos teatrais: Etienne Decroux e Eugênio Barba. Este último, junto a Nicola Savarese, cita o pintor Pablo Picasso no livro “A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral” (1991).

mas é um elemento. Eu não posso chorar, por exemplo. Nem dar uma gargalhada, mas eu trago aquele elemento do leve sorriso ou do leve olhar consternado. (APRESENTADOR 2, 2015)

- Quais são os pontos comuns entre um ator e um telejornalista?

- Primeiro, são os textos, eu acho. Tem muito essa questão de texto. Os dois têm que ou ler ou decorar, então, texto, você tem que seguir aquilo ali normalmente você tem que seguir. Tem um improviso ou outro, mas você segue um roteiro, um texto, né? A outra questão, eu acho que é um pouco da expressão facial, corporal também, que o ator tem que ter, que a gente tem que ter. Outra coisa é que tanto o ator como o apresentador têm que ter essa coisa da naturalidade, de não ser uma coisa forçada, de um texto forçado falado, ou então... tem que ser uma coisa mais natural, mais tranquila, tem que parecer que você não tá ali, né! Você tá ali, mas tem que parecer que tá em casa conversando com uma pessoa, que na verdade é isso. Você entra na casa das pessoas todos os dias, então você tem que entrar com uma suavidade, com uma certa tranquilidade, não pode ser muito agressivo, você não pode horrorizar a pessoa, né? Então você tem toda uma ... você tem que entrar de uma forma assim... e aí, nesse sentido, eu acho que tem muito em comum com o ator.

- E diferenças?

- Diferença... deixa eu ver, assim... eu acho que o jornalismo, assim, de uma forma geral, o jornalismo que a gente faz é um pouco diferente, porque, assim, na verdade você está mostrando uma realidade, o que está acontecendo no país, na cidade... O ator, assim, ele, na realidade, está representando alguma coisa. A gente também representa, para você poder falar, mas eu acho que a gente está contando ali a vida real, o que está acontecendo. Eu acho que normalmente, quando no teatro, normalmente, é uma coisa que você está representando, é um texto, é uma coisa que, não sei... escrita talvez, tem diferenças, eu acho. Algumas diferenças nesse sentido, mas tem bastante diferença. (APRESENTADOR 3, 2015)

- Você acha que há pontos comuns entre o ator e o telejornalista?

- Há. Entre alguns, mais, e outros, menos, mas há.

- Tipo o que assim? O que seria? O que seria comum entre o ator e o telejornalista?

- Bom, ambos estão falando para um público, né? E ele... o telejornalista, alguns apresentadores mais, e outros, menos, mas todos utilizam disso um pouco, eles estão enfatizando determinadas coisas, eles estão com postura, às vezes, que não é a postura que a pessoa usa normalmente. Tem gente que... eu te falei que eu sou assim e eu fico assim e me vejo no vídeo exatamente assim, do jeito que eu sou, várias vezes, mas tem gente que não, tem gente que... alguém que faz, assim... faz uma postura de apresentador, barriga pra dentro, peito pra fora. Acho lindo, mas eu não consigo (risos), porque senão eu ia ter que ficar prestando atenção no corpo. Mas existe. E isso é teatralidade.

- E as diferenças entre ser ator e ser telejornalista?

- Ah! Todas, né? O ator, ele não está preocupado com veracidade, com conteúdo. Ele está preocupado com o convencimento do trabalho dele, ali. E o telejornalista, eu acho que não tem que tá tão preocupado com o convencimento do trabalho dele, tem que tá preocupado se passou bem a notícia que ele tinha que passar. Acho que é bem por aí. (APRESENTADOR 4, 2015)

- Acha que há pontos comuns entre o ator e o telejornalista?

- Esse seria um ponto comum.

- De interpretação...

- Eu interpreto uma notícia, ele interpreta, enfim, um texto, uma obra de ficção, sei lá, um...

- E as diferenças?

- Eu não estou vivendo um personagem, eu estou vivendo a minha vida mesmo. Eu sou uma pessoa conversando com um... na verdade eu faço o que eu estou fazendo com você agora, estou conversando. Ele não, ele está vivendo um personagem. Acho que isso é a diferença básica. (APRESENTADOR 5, 2015)

- Acha que há pontos comuns entre o ator e o telejornalista?

- Acho.

- Por exemplo...

- Voltando um pouco na nossa conversa, porque é... eu acredito que o corpo precisa ajudar a passar a mensagem. Diferente do que acontece no rádio, por exemplo, que a entonação faria isso sozinha, a entonação da voz, enfim, já ajudaria na tônica. Como a gente usa imagem, acho que o corpo também precisa ser explorado pra passar a mensagem.

- *E as diferenças entre o ator e o apresentador?*
- *Espero que um lide com a ficção, e o outro, com a realidade. (Risos) (APRESENTADOR 7, 2015)*

Os relatos apresentados trazem pontos de vista próximos do que foi tratado, principalmente da diferença entre o interpretar do apresentador e o representar do ator. O objetivo das perguntas para os apresentadores é uma maneira de abrir um diálogo sobre questões que estão diretamente ligadas ao trabalho da oficina, quando esta conecta os campos estudados.

Os conceitos referentes às artes aparecem nas entrevistas como uma maneira de inserir os participantes no assunto da pesquisa e aproximar as áreas estudadas, e não para a busca de definições conceituais cujo fim seja um entendimento específico e especializado, pois tal compreensão já se encontra na literatura pesquisada.

Cotes (2008) faz referência a áreas profissionais que podem apoiar o telejornalista. Fazemos de sua escrita a ponte para o próximo capítulo, em que será abordado com profundidade o trabalho da oficina “Jogos de Improvisação Cênica” para apresentadores, por meio de recursos da dança e do teatro.

As mudanças e adaptações às novas tecnologias, às novas formas de escrever, de interpretar o texto e de movimentar o corpo no telejornal podem encontrar apoio em outras áreas profissionais. Então busquemos um grupo de profissionais que dominam a expressividade. Os atores, por exemplo. Vale lembrar, portanto, são os atores, citados no texto de Arnald (2005) que, por estarem sempre lidando com a intenção e a emoção das personagens que interpretam, parecem ser indivíduos mais aptos e estimulados a explorar esse potencial que a voz humana tem. Nesses termos, não é exagero afirmar que o ator, a cada atualização de sua fala e, portanto, a cada encenação, é porta-voz de um colóquio verdadeiramente múltiplo, que está sempre a interferir em sua criação individual. O empenho em transmitir da forma mais convincente e intensa possível um sentimento ou ideia por meio da voz não é, contudo, uma prerrogativa da arte de representar. Embora de maneira mais automatizada e obedecendo, na maioria das vezes, à estética do sensacionalismo, e não à das emoções verdadeiras, a mídia eletrônica faz uso intensivo desse recurso no jornalismo. (COTES, 2008, p. 57)

3. A FUNDAMENTAÇÃO DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISAÇÃO CÊNICA” POR MEIO DA HISTÓRIA

“Fazer arte é, dentre outras coisas, pesquisar linguagens, movimentos, motivações, modos de vida e construir identidades, o que abre ao artista possibilidades de interferir individual ou coletivamente no mundo e dialogar, através de sua criação, com os contextos que o cercam”.

Glória Reis

Uma vez conhecido o universo do apresentador e de possíveis relações com o universo das Artes Cênicas, este terceiro capítulo inicia a fundamentação dos princípios da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”. A fundamentação do trabalho prático começa com a minha formação e experiência profissional, por isso o relato na primeira pessoa.

Dentro dessa história, serão destacados os períodos que compreendem a formação na Escola de Dança Moderna Marilene Martins em Belo Horizonte/MG, por sua pedagogia de ensino da dança, que se reconhece na oficina. Em seguida, relatarei a experiência com as aulas no Herbert Berghof Studio, em Nova York (EUA), que está presente na base estrutural da oficina por meio dos jogos de improvisação físicos e teatrais.

Para a fundamentação teórica da oficina ao longo de sua história, teremos como suporte os autores Glória Reis, Gabriela Christófaro e Arnaldo Alvarenga. E, no que se refere à prática e experiência como meio de pesquisa, os pesquisadores Ciane Fernandes e Arnaldo Alvarenga.

3.1 A HISTÓRIA NA HISTÓRIA: UM CORPO CÊNICO

Escrever uma história dentro da história é percorrer o caminho pelo qual o corpo que hoje pesquisa um trabalho voltado para comunicadores foi construído dentro das Artes Cênicas e de um contexto sociocultural. Dele, veio a motivação para estudar novos caminhos que possam contribuir para a preparação corporal de profissionais que lidam com o corpo em exposição e que, em sua totalidade, lidam com o universo da informação. Segundo a historiadora Glória Reis (2005, p. 12),

Um dos grandes empecilhos que estudantes, atores e bailarinos têm no estudo da história das artes cênicas não passa pelas dificuldades técnicas ou de entendimento do próprio fazer artístico, mas sim pelo desconhecimento dos processos históricos e pela dificuldade em se desenvolver raciocínios mais panorâmicos que possibilitem o entendimento da inserção das manifestações artísticas na conjuntura e no espírito de uma época.

Assim como os bailarinos e atores podem ser preparados corporalmente para levarem seu trabalho para uma plateia, acredito que o corpo do apresentador de telejornal pode ser preparado para levar a notícia aos telespectadores.

Diariamente, e de corpo inteiro, apresentadores e repórteres narram fatos do cotidiano para os telespectadores. É na voz que se materializa o enunciado verbal e, para que ela possa ser pronunciada em coerência com a informação dada, o corpo como um todo precisa estar presente na sonoridade e autenticidade da narração da notícia. Segundo a fonoaudióloga Cláudia Cotes (2003a), há estudos que estimam que setenta por cento da expressividade de um comunicador acontece por via não-verbal, o que significa que, para um ouvinte, o que prende sua atenção é o “como” se diz, e não “o que” se diz. No universo audiovisual, essa comunicação não-verbal está relacionada à expressividade do corpo com seus gestos, expressões faciais e postura, além de sua aparência, incluindo o que se veste.

Apresentadores não são aqui colocados como artistas atores ou bailarinos, mas em analogia a eles pelo que têm em comum: a exposição para um público, em uma situação de comunicação, no que se refere a “estar em cena” e “interpretar”, como foi visto no capítulo anterior. Seus corpos expressam situações variadas de sentimentos em nuances que diferenciam uma notícia da outra.

Nas artes cênicas, há inúmeros caminhos para preparar um artista para a cena. Começarei a descrever um caminho específico, por meio da história de um corpo das artes cênicas que faz parte da história da dança de Belo Horizonte e que se estendeu para outras áreas. Levo em consideração um corpo cênico com suas questões físicas, psicológicas, político-sócio-culturais e econômicas, em sua história única. Nesse caso, um corpo que atualmente continua em formação e pesquisa. Como escreve a historiadora Glória Reis, (2005, p. 15):

Quem conta fala a partir de sua situação e, assim, desenha um tempo, um espaço e suas tensões e contradições. É uma maneira de retomar a posse de si mesmo, de reencontrar seu próprio nome, remeter às próprias origens, identificar-se. Mais do que apenas uma enunciação de fatos pessoais, as experiências narradas são uma forma de acesso a uma realidade. Com isso, o testemunho, mesmo que de forma inconsciente ou não intencional, ganha grande valor investigativo, até mesmo do modo de sentir e pensar uma época. Mesmo que o depoente fale apenas de si mesmo, acaba apresentando um processo que é coletivo.

Mas por que falar do meu corpo cênico? Porque a estrutura das oficinas em jogos de improvisação cênica levada aos apresentadores é construída por material vindo da minha história, material que foi lapidado, acrescido, reelaborado, criado e recriado ao longo dessa

história. Nada mais justo e importante, então, que enfatizar os que influenciaram, direta ou indiretamente, essa estrutura de trabalho. O desejo era trazer todos os professores que fizeram parte dessa jornada, mas, por necessidade de um recorte, darei ênfase à pedagogia em dança da Escola de Dança Moderna Marilene Martins, em Belo Horizonte/MG, e ao Herbert Berghof Studio, em Nova York/EUA.

O meu aprendizado aconteceu quase totalmente pela prática, tanto na dança como no teatro e no canto, e é da prática, na realização das oficinas, que esta pesquisa se materializa. Como fundamentar uma pesquisa vinda da prática? Tomarei como exemplo os estudos de Ciane Fernandes (2012), ressaltando o ponto principal: a prática sendo, em si mesma, o método de pesquisa. A autora desenvolve o que denominou “Pesquisa Somático-Performativa”, assim definida e organizada por ela: “pela prática somática (corpo experienciado) interartística, transformando a natureza efêmera da cena no próprio *modus operandi* da pesquisa, e a memória, em inteligência celular em movimento ou sabedoria somática criativa”. De seu trabalho, gostaria de tomar como referência o reconhecimento da prática como pesquisa, no caso, a prática corporal na experiência:

As artes cênicas são caracterizadas fundamentalmente pela natureza efêmera do movimento, compreendida como sua força e possibilidade de uma escrita dinâmica: “não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo” (LEPECKI, 2004, 134, 137). Cena e escrita são processos interdependentes em acontecimento – ondas de energia contraindo e expandindo –, simultaneamente experiência e memória em constante re/des/construção. (FERNANDES, 2012, p. 2)

A autora trabalha no campo da educação somática, e seu estudo tem como eixo a corporeidade que compreende o todo somático, autônomo e inter-relacional.

Para esta pesquisa, quero ressaltar a escrita vinda de uma prática, criada e estruturada a partir dela, como dita Fernandes:

[...] não precisamos fazer prática ao invés da escrita, pois **nossa escrita emerge da/com a prática, é criada e estruturada a partir dela, e, portanto, valoriza e gera mais prática teórica**. A pesquisa no campo do sensível lida necessariamente com ambas – ciência e arte, inteligência e experiência, teoria e prática – ativando um terceiro nível de integração: sensibilidade inteligente ou sabedoria somática criativa. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada, mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais. (FERNANDES 2012, p. 3, grifo nosso)

Poderia dizer, então, que o material prático das oficinas é composto por exercícios e jogos vindos de um processo de aprendizado na “vivência explorada, informada e aprendida

pelas células, corporificada” por meio da experiência com diversos mestres, coreógrafos, diretores teatrais, colegas, técnicos em artes cênicas, públicos, em que um corpo da dança mergulhou no corpo do teatro e no corpo do canto. A experiência vivida em sua totalidade por esse “corpo” também recorre à Psicologia na tentativa de compreender o indivíduo em sua criação e exposição, em prol do convívio com o coletivo artístico e do artístico, podendo se voltar para outras áreas. Penso que, por estar envolvida em uma experiência de formação e profissão artística nas artes cênicas por mais de quarenta anos, fez-se, em mim, um corpo com registros de consciência e “memória corporal”.⁷⁷

Por meio de movimentos, treinamentos, pensamentos e reflexões com diferentes técnicas e metodologias, com diferentes mestres e alunos, com artistas e profissionais do entorno, o meu corpo para a cena foi construído. A prática como pesquisa é resultado da experiência em aulas, ensaios, criação e composição de coreografias, de personagens, de textos, de cantos e de aulas dadas na dança até o desenvolvimento dos jogos de improvisação para um público diversificado.

Um trabalho que aborda o estudo corporal como resultado da experiência é o do pesquisador e professor Arnaldo Alvarenga (2009), que relata a “experiência educativa” no trabalho de Klaus Vianna para os estudos da dança. Para tal, Alvarenga traz como referência Walter Benjamin⁷⁸ e Jorge Larrosa⁷⁹. Benjamin (1989 *apud* ALVARENGA, 2009, p. 122), evoca o “substanciar a narrativa” na figura do narrador, que, de sua experiência vivida, conta algo, mas, por sua vez, se encontra escasso na modernidade já que essa não dispõe de um tempo ideal para os acontecimentos. “Ou seja, ‘a experiência [*Erfahrung*] que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”’. (BENJAMIM, 1989 *apud* ALVARENGA, 2009, p. 123). O autor coloca também, como algo em extinção, a sabedoria contida nas narrativas que são frutos da experiência. De Larrosa (2002 *apud* ALVARENGA, 2009), Alvarenga aponta para a experiência daquilo que nos passa, nos acontece e nos toca.

Acrescento, assim, o que Larrosa (2014) explica sobre a experiência, no sentido de um “território de passagem” em que o sujeito, em sua receptividade e passividade – relacionada à paixão, padecimento, paciência e atenção –, encontra-se disponível para uma abertura essencial. Ele explica:

⁷⁷ Termo utilizado nas artes cênicas, no caso, por pessoas da área da dança de BH/MG, em entrevistas para dissertação de mestrado em Ciências Sociais de Glória Reis (2003, p. 16): “[...] sensações que as vivências da época lhes trouxeram, considerando impossível traduzi-las em palavras, e disseram que as lembranças estão gravadas em seus corpos, não encontrando maneiras de transformá-las em expressão verbal”.

⁷⁸ Ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo alemão. (1992 – 1940)

⁷⁹ Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, licenciado em Pedagogia e Filosofia, Doutor em pedagogia, Pós-doutor pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres e pelo Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris.

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “*ce que nous arrive*”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “*happen to us*”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (LARROSA, 2014, p. 25)

Dessa maneira, o conceito da “prática como pesquisa” e da “experiência”, tornam-se significativos como elementos de base deste capítulo.

Vale ressaltar, que, quando digo mestres que construíram comigo um território de experiência, não me refiro necessariamente aos mestres da academia, mas mestres que, com sua sabedoria extraída da experiência, formaram muitos artistas e professores da dança e do teatro em Minas Gerais. Costumava-se, no passado, chamar um professor de balé clássico de *maître* de balé, o que, em francês, significa mestre. Assim, apresento Marilene Martins, a mestra que foi responsável por minha primeira e fundamental formação em dança, e, com ela, o início de tudo.

3.1.1 Marilene Martins e a Escola de Dança Moderna/Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea

Era 1974, eu tinha sete anos e vivia em Belo Horizonte/MG quando visitei a Escola de Dança Moderna Marilene Martins⁸⁰ com minha irmã Maria Isabel Tavares, aluna, bailarina do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança e, na época, professora de uma das turmas da escola. Ao assistir à aula da turma avançada da qual minha irmã fazia parte, acabei por me levantar e repetir, no fundo da sala, tudo que faziam. Com isso, Nena – como Marilene Martins era chamada – me fez o convite para estudar dança na escola, oferecendo uma bolsa de estudos para minha formação. Naquela época, quem geralmente ganhava bolsa de estudos eram os homens, como estímulo ao ingresso na dança, uma vez que, em maioria, eram as

⁸⁰ Nasceu em Teófilo Otoni em 1935 e, aos quinze anos, junto com sua irmã gêmea, Marlene, foi para Belo Horizonte ao encontro das irmãs gêmeas Maria Amélia e Maria Amália, que já estudavam música na capital. Marilene, Nena- como era chamada- e Marlene foram alunas de balé clássico do professor Carlos Leite. A primeira foi bailarina do Ballet de Minas Gerais e depois do BKV (Ballet Klauss Vianna). Em 1961, Nena foi estudar dança moderna na UFBA com Rolf Gelewski e foi bailarina do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Em 1964, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou dança moderna com Nina Verchinina, Helenita Sá e trabalhou na TV Tupi, TV Rio e Globo. Em 1967 retornou para Belo Horizonte, inserindo-se no movimento de cultura e nos encontros da Geração Complemento (de escritores, jornalistas, atores, cineastas, poetas, dançarinos, artistas plásticos e intelectuais) para discutir a política e a vida cultural da cidade. Em 1969, começou a lecionar dança clássica em sua casa e, em seguida, fundou sua escola de dança moderna em Belo Horizonte. (CHRISTÓFARO, 2010; RETTORE, 2012; ALVARENGA 2002).

mulheres que compunham a profissão. Começou ali um compromisso de bolsista aliado à disciplina da dança e aos cuidados das irmãs, que faziam com que eu me dedicasse sem atrasos ou faltas aos compromissos da escola. Isso, conjugado com o prazer indescritível das próprias aulas, o estímulo de Nena e dos professores, fez da escola de dança minha segunda casa, onde, nos intervalos fazia os deveres da escola primária. Fui alfabetizada junto aos primeiros passos da dança, e isso fez muita diferença na minha vida.

Gabriela Christófaró (2010) descreve Nena como uma personalidade que marca de forma determinante a história da dança em Minas Gerais, pois foi quem, em 1969, fundou a Escola de Dança Moderna Marilene Martins, a primeira escola de dança moderna de Belo Horizonte e, posteriormente, o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, em 1971. Christófaró (2010, p. 15) relata que:

Muitos são os registros do trabalho de Marilene – textos e poemas, matérias jornalísticas, fotos, vídeos e programa de espetáculos, cadernos dos professores de sua escola. Nada, entretanto, tão expressivo como o movimento inscrito nos corpos daqueles que pertenceram ao Trans-Forma.

Com Nena, em sua escola e grupo, fiz minha formação em dança moderna/contemporânea por dez anos. O curso de dança moderna na escola era dividido em duas etapas. A primeira consistia no curso básico, que durava cinco anos. Em entrevista para Christófaró (2010 *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 45), Nena fala sobre o curso:

No princípio, a gente começava com aquelas coisas mais simples, que eram a postura, o peso, a sua relação com o espaço, o andar, o caminhar, o eixo, a base. Essas coisas que a pessoa vai absorvendo e vai se conscientizando de que ela tem um corpo e que esse corpo tem um peso, esse corpo tem equilíbrio. Então, no início, a gente dava mais uma consciência corporal. Depois começava com as técnicas mais exigentes, de rotação, de salto...

A segunda etapa era o Curso Profissional, que durava três anos e se estendia por mais outros anos para quem continuasse a fazer as aulas. Alvarenga (2002, p. 179) descreve como era a organização da escola e o objetivo de Marilene:

A escola organizava-se em 4 níveis de cursos: principiante, intermediário I e intermediário II, somando um total de 5 anos, que davam acesso ao nível avançado, com duração de 3 anos. Ao todo o curso cobria 8 anos de formação. Para Marilene, ao criar a escola, o objetivo fundamental era o “de formar professores. Toda a liberdade de criação do Trans-Forma era muito bem fundamentada em pesquisas. Existia uma didática sistematizada, que era frequentemente avaliada”.

Christófaró (2010, p. 81) acrescenta:

Como consta em manuscrito não publicado de Marilene Martins, o Curso Básico da escola era organizado em cinco anos: no 1º. Ano, o objetivo era a consciência do esqueleto e suas articulações. Assim, eram priorizados os trabalhos de eixo, base, postura, transferência de peso, correção de defeitos corporais e relaxamento. [...] lêm dessas técnicas, outras compunham o currículo do curso: Composição, Improvisação, Estudo do espaço, Estudo da forma, Rítmica, Noções de anatomia, Teatro.

Comecei na turma “Baby” de crianças, e as primeiras aulas foram com a professora Denise Stutz⁸¹, logo depois, com Nena e Dudude Herrmann⁸². Nessas aulas, nós, crianças, éramos estimuladas por exercícios de aquecimento, como uma preparação do corpo para jogos e brincadeiras. Os exercícios eram no chão ou na barra, com a organização da coluna: o espreguiçar alongando, e o trabalho de pernas e braços, em sensibilização para a iniciação da dança. Em alguns deles, a ludicidade era também um caminho para o aprendizado. O ritmo também era introduzido com as batidas do pandeiro para criar o clima das situações contadas em histórias. O que era dito em palavras era transformado em imagens que representávamos com o corpo. As histórias eram contadas com nuances ora delicadas, ora dramáticas, que nos instigavam a buscar espaços na sala e, assim, nos escondíamos, nos soltávamos, fazíamos sons e nos integrávamos uns com os outros. Eram as primeiras noções da relação de espaço com o próprio corpo e com as colegas. Ganhávamos lembrancinhas ao final de algumas aulas, como bijuterias infantis e livros. Christófaró (2010) comenta sobre as aulas de Marilene Martins para crianças, a partir de imagens fotográficas, em seu livro⁸³, mostrando a espontaneidade, a alegria e o despojamento do trabalho, em que Nena valorizava o “brincar”, tão necessário ao desenvolvimento infantil.

Em uma apostila que ficava na biblioteca da escola, Glória Reis (2005, p. 91) encontrou o seguinte texto sobre o lúdico, tão considerado na escola, sem identificação, autor e data:

Ninguém aprende a não ser se divertindo. A arte de ensinar não é senão a arte de despertar a curiosidade das almas jovens para em seguida satisfazê-las. E a curiosidade só é viva e sã nos espíritos felizes. Os conhecimentos que são transmitidos à força, as inteligências os bloqueiam e os sufocam. Para digerir o saber, é preciso tê-lo engolido com apetite. Por isso é que nosso trabalho deve satisfazer a esses preceitos. Contudo, não ignoramos que os melhores métodos não

⁸¹ Bailarina e coreógrafa, integrou o Grupo Trans-Forma, foi uma das fundadoras do Grupo Corpo. Atualmente reside no Rio de Janeiro e coreógrafa companhias do Rio e Minas. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Denise_Stutz>

⁸² Bailarina, professora e coreógrafa. Foi integrante do Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Posteriormente teve seu próprio grupo e espaço de dança em Belo Horizonte. Atualmente coordena sua Casa Atelier da Dudude. Disponível em: <<http://coisasdedudude.blogspot.com.br/>> e <<http://www.dudude.com.br/>>

⁸³ CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte, Livro 6. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Vianna para Dança 2009. Org. Arnaldo Leite Alvarenga.

dão frutos, a não ser que sejam fecundados com felicidade pelo ensinamento de um bom mestre. É a ele que cabe dar, qualquer que seja o método empregado, seu verdadeiro valor.

Até finalizar o curso básico, por volta de 1979, tive como professoras, além de Nena, Dorinha Baeta⁸⁴ e Dudude Herrmann, que ensinavam dança moderna na escola. Tivemos ainda os professores convidados por temporadas, como Bettina Bellomo⁸⁵, Freddy Romero⁸⁶, Rolf Gelewski⁸⁷, Paulo Baeta⁸⁸, Maria Amélia Martins⁸⁹, Paulo Buarque⁹⁰ – o Babreck –, Cecília Hermeto⁹¹ e Denilto Gomes⁹², só para citar alguns. Segundo Reis (2005, p. 94):

Mesmo sendo estruturada sob as bases da dança moderna, a escola não se restringia ao seu vocabulário. Não havia rejeição por qualquer técnica da dança. Ao contrário, o que se procurava era a diversidade. Para atingir este objetivo, promoviam-se cursos de aperfeiçoamento que possibilitaram buscar movimentos em outras técnicas, pesquisar novas linguagens corporais e entrar em contato com a diversidade artística. Para ministrar os cursos eram convidados professores de várias partes do país e do exterior.

Rettore⁹³ (2012, s. p.) descreve o fundamento da escola:

O fundamento da escola era que o programa de dança moderna não devia aprisionar o dançarino. Tinham destaque as aulas de improvisação, assim como os exercícios de relaxamento e a valorização da espontaneidade, vistos como caminhos para o despertar criativo de um artista. “Primeiro a gente prepara o ser como um todo, e ele vai descobrindo as próprias possibilidades e capacidades”, relata Nena.

⁸⁴ Foi aluna e professora da Escola de Moderna Marilene Martins, bailarina do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança. Psicóloga e atualmente é professora do Curso de Pedagogia do Movimento para o Ensino da Dança, na Escola de Belas Artes da UFMG. Disponível em:

<<http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Dorinha-Baeta>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁸⁵ Bailarina argentina, formada no Teatro Colón e especializada em Cuba, com a bailarina Alicia Alonso. Maitre de balé do Grupo Corpo, Cia de Dança palácio das Artes e Grupo de Dança 1º Ato em BH/MG. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1519-2006-01-13.html>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁸⁶ Venezuelano, radicado na Argentina, fez formação na escola de Martha Graham e Alvin Ailey em NYC, foi bailarino e professor de dança do Teatro San Martín. Disponível em:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1519-2006-01-13.html>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁸⁷ De origem alemã, estudou com nomes como Mary Wigman e Marianne Vogelsang, cursou a Escola Federal de Dança de Berlim e foi bailarino do Teatro Metropolitano de Berlim, além de diretor do Curso Superior de Dança em Salvador/BA, nas décadas de 1960 e 1970.

⁸⁸ Bailarino, trabalhou com Rolf Gelewski. Atualmente é professor do Ensino da Dança na Escola de Belas Artes da UFMG. <http://lattes.cnpq.br/2696266493475618>

⁸⁹ Musicista, professora de rítmica na Escola e irmã de Nena.

⁹⁰ Professor da técnica de Martha Graham.

⁹¹ Professora de balé clássico.

⁹² Denilto Gomes: (1953 - 1994), bailarino e coreógrafo paulista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1384632-cooperativa-paulista-de-danca-lanca-premio-denilto-gomes-veja-os-vencedores.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁹³ Bailarina-atriz, pedagoga. Mestra em Artes pela UFMG. Professora de arte da Fundação Clovis Salgado, disciplina Metodologia do Ensino da Dança. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2560014748231351>>.

Na época, eu não sabia da importância de Gelewski na formação de Nena nem de sua participação na estruturação da escola em 1971. Segundo Alvarenga (2002, p.174), “a técnica moderna, Marilene recebeu-a principalmente de Rolf Gelewski”. Ele acrescenta:

Dos ensinamentos de Rolf, Marilene assimila todo um rigor metodológico aplicado ao ensino da dança moderna: à improvisação; à composição coreográfica e à filosofia da dança. Assim, no espaço que criou, pôde experimentar tudo o que aprendera, dos fundamentos da técnica clássica à criação de uma metodologia própria para a dança moderna, geradora de um “estilo” característico, renovador da dança em Belo Horizonte, que se objetiva nos palcos com o Trans-Forma - Grupo Experimental de Dança. (ALVARENGA, 2002, p. 179)

Rettore (2012, s. p.) descreve o período em que Nena finaliza seus estudos na UFBA, com direção de Gelewski, e, depois, volta para Belo Horizonte:

Depois de concluído o curso na Bahia, é incentivada a montar uma escola de dança moderna em Belo Horizonte por Gelewski, que promete dar toda a assistência. Ele acompanha a estruturação do curso passo a passo, indo a Belo Horizonte para auxiliar na organização do programa, que abrangia cinco anos básicos e três de aperfeiçoamento.

Da maneira de Gelewski pensar o corpo, sinto por onde Nena se alinha em pensamento. Por isso, cito Rolf Gelewski (1990 *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 35), percebendo que estas palavras dizem da maneira que penso as oficinas com os apresentadores, uma possibilidade contínua de preparação corporal para que cada apresentador desenvolva sua maneira de se expressar a partir de princípios básicos:

Primeiro é preciso que haja princípios bem básicos que deveriam ser encontrados na própria estrutura do corpo. Falo das possibilidades de movimentação, das articulações, dos músculos, do grau de flexibilidade e de sua força natural, partindo-se disto, das condições corporais naturais, para um desenvolvimento sistemático em todas as direções. [...] parece-me, porém, que, a partir de dado momento, cada um – já que se trata de indivíduos – deveria, fundamentado nessa técnica inicial, chegar a uma técnica (essa não é bem a palavra adequada), a uma educação, a uma formação contínua, ao desenvolvimento corporal segundo a sua própria personalidade e sua interioridade. [...] parece-me, enfim, que cada pessoa deveria ter a sua maneira de trabalhar com o próprio corpo, não se tratando apenas da formação de um instrumento-padrão, neutro, mas, ao contrário, de possibilitar a cada um chegar ao máximo desenvolvimento de si mesmo, também no plano físico.

Alvarenga (2002, p. 177) descreve que “Marilene irá trabalhar, com muita ênfase, os aspectos da espontaneidade e da interiorização para a autoconsciência, que seriam basilares no aprendizado do movimento e do ato de dançar em sua escola”. Nas aulas de composição e improvisação de Nena, praticávamos a composição coreográfica vinda de exercícios com temas de criação de movimentos. Se a partir da improvisação podemos chegar ao teatro

formalizado, na dança, também por meio da improvisação, podemos chegar à composição coreográfica. Portanto, acredito que, da improvisação, podemos descobrir caminhos de percepção corporal para o trabalho do telejornalista. Segundo Alvarenga (2002, p. 175), Gelewski “[...] utiliza-se grandemente da improvisação como recurso fundamental para a sua criação e execução; destaca que a contínua possibilidade de transformação que esse recurso oferece casa-se com a condição natural do corpo, pelas suas constantes transformações no processo de desenvolvimento”.

Entre 1979 e 1983, eu estava completando a segunda etapa de formação na Escola de Dança Moderna Marilene Martins, quando essa passou a ser chamada de Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Christófaró (2010) informa que Marilene convidava, para o Curso Profissionalizante da escola, artistas de projeção internacional. Ela mesma era responsável pela vinda desses artistas para períodos de um ano ou mais na capital mineira. Tive como professores Carmem Paternostro⁹⁴, Jairo Sette⁹⁵, Dudude Herrmann, Lydia Del Pichia⁹⁶, Eusébio Lobo⁹⁷, Ilo Krugli⁹⁸ e Angel Vianna, no curso de consciência do movimento. Além disso, fiz cursos de dança moderna e clássica em outras escolas. O trabalho de Angel Vianna nos ajudará no próximo capítulo, quando chegarmos aos jogos corporais dentro das oficinas de jogos de improvisação.

Alvarenga (2002, p. 180), sobre os cursos na escola de Nena e sobre a importância de sua escola para a capital mineira, afirma:

Paralelamente aos cursos regulares, professores convidados enriqueciam o currículo da escola, contribuindo com trabalhos que ampliavam as perspectivas da arte da dança. Realizaram-se estes cursos, entre outros: José Adolfo Moura, de Sensibilização e Improvisação; o bailarino Paulo Baêta, junto a Rolf Gelewsky, de Estruturas Sonoras; o bailarino Fredy Romero, da técnica contemporânea de Martha Graham, que foi, posteriormente, incorporado ao método de formação da escola; o diretor teatral Eid Ribeiro ministrou Iniciação Teatral; a bailarina Graciela Figueiroa, Dança Moderna e Rítmica; o músico Eduardo Bértola deu curso de

⁹⁴ Bailarina baiana, formada em dança pela UFBA. Realizou importantes trabalhos na dança e no teatro desde a década de 1970. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/danca-menu/173-carmen-paternostro-danca.html>>. Acesso: 13 jul. 2015 às 16h37.

⁹⁵ Bailarino, professor de dança e coreógrafo, formado em Educação Física pela USP. Em 1979, ganhou o prêmio de bailarino revelação. Atuou no Balé Cidade de São Paulo.

⁹⁶ Sobrinha de Nena, aluna e professora da Escola, foi bailarina e diretora do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, foi bailarina também da Cia de Dança Palácio da Artes, do Grupo de Dança 1º Ato e atualmente é atriz do Grupo Galpão, além de coordenar o Curso de Teatro do Galpão Cine Horto em BH/MG. Por Christófaró (2010, p. 80).

⁹⁷ Bacharel em “Arts” pela Southern Illinois University at Edwardsville, Mestrado em “Arts” pela The Katherine Dunham School of Arts and Research e Doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é Doutor Livre Docente da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/3675053028872851>>. Acesso: 13 jul. 2015 às 16h54.

⁹⁸ Diretor de teatro, ator, artista plástico, figurinista e escritor argentino-brasileiro. Mudou-se para o Brasil em 1960 e é naturalizado brasileiro.

Ritmos e Sons; a bailarina Bettina Bellomo, Dança Clássica; a coreógrafa e diretora Carmem Paternostro, Expressão Corporal; o bailarino Denilton Gomes, Método Laban de Dança Moderna; Klauss e Angel Vianna, Consciência Corporal; Rolf Gelewsky, Espontaneidade e Consciência para a Improvisação. Por intermédio dessas diversas linguagens, a escola mantinha-se conectada com métodos que, em sua maioria, pela primeira vez eram oferecidos em Belo Horizonte, disseminando práticas que aos poucos foram sendo incorporadas por muitos dos profissionais que aqui trabalhavam. Chegavam, assim, através da dança moderna, experiências de áreas afins que ampliaram a qualidade da formação de bailarinos, e que, até aquela época, eram inexistentes na tradição cultural de dança na cidade. Nesse ponto, o trabalho desenvolvido por Marilene diferencia-se daquele iniciado por Klauss e Angel Vianna, anos atrás, pois que, se estes tinham sua maior força na linguagem e técnica corporal, Marilene, sem delas se descuidar, incorpora ao curso que oferecia, outras linguagens para a formação de seus bailarinos.

Sempre atualizada sobre as artes no Brasil e no mundo, Nena buscava uma linguagem inovadora e, com os professores, coreógrafos e diretores teatrais que convidava para trabalhar na escola e no grupo, seguia na tradição de criação coletiva para montagem de espetáculos junto desses dos bailarinos. Christófaró (2010, p. 45) declara sobre Nena: “Interessada por uma formação artística atualizada e abrangente, a diretora ainda promovia, em sua escola, encontros com profissionais de diferentes áreas – dança, teatro, música e artes plásticas”. O encontro com o teatro, na experiência com técnicas diversas, e o estímulo para a criação e a composição eram uma constante na escola e no grupo profissional, e isso se revelava nos corpos dos bailarinos do Trans-Forma. Nena, em entrevista para Glória Reis (2005, p. 86), lembra:

Querida encontrar ideias novas concretizadas em uma linguagem que se adaptasse aos nossos corpos, possibilitando a expressão mais livre, cômoda e integrada com a forma de se mover, ajudando a eliminar tensões e aprofundando o autoconhecimento. Minha busca era o gestual do povo brasileiro.

Christófaró (2010) relata que Marilene Martins vem de uma história com a dança desde 1952. Por volta de seus quinze anos, ela iniciou aulas de balé com o professor Carlos Leite em Belo Horizonte. Fez parte do Ballet Minas Gérias, dirigido por esse mesmo professor, com repertório clássico. Muitos anos mais tarde, eu vim a trabalhar nessa companhia como assistente de direção e de coreografias e como ensaiadora. Atualmente, ela leva o nome de Cia de Dança Palácio das Artes e desenvolve uma linguagem contemporânea.

Angel e Klauss Vianna foram colegas de Nena na época das aulas com Carlos Leite. Quando eles abriram uma escola de dança em 1956, Marilene foi convidada a lecionar balé clássico e ela também integrou o Ballet Klauss Vianna (BKV). (CHRISTÓFARO, 2010; ALVARENGA, 2002)

Alvarenga (2002, p. 171) conta como foi para Marilene trabalhar com Klauss Vianna:

O trabalho com Klauss Vianna abriu-lhe perspectivas diferentes no tocante à dança, que iam desde o movimento em si à técnica de aprendê-lo e transmiti-lo, os conteúdos subjacentes de sua expressividade, a relação com a música, seja como princípio inspirador e/ou direcionador, ou somente como fundo climático, e a relação entre forma e conteúdo. Mas, fundamentalmente, a busca de Klauss, ao dar corpo a uma dança que ele pretendia genuinamente brasileira, seria, sobre Marilene, fator determinante na objetivação futura de seu próprio trabalho, que se caracterizaria, também, pela pesquisa de uma brasilidade nos movimentos dos bailarinos.

Além do trabalho com a arte, eles se tornaram grandes amigos. Em entrevista realizada, Marilene (2000 apud ALVARENGA, 2002, p. 170) diz assim:

[...] a gente tinha as ideias mais parecidas, o que a gente queria era mais parecido, então ficamos mais unidos, justamente porque tínhamos mais afinidades de ideais, o que a gente queria com as coisas, o que a gente queria pesquisar, o que nós queríamos dançar. Uma amizade muito forte nasceu entre nós, como se fôssemos irmãos mesmo. E o Klauss sempre quis também uma dança mais solta, mais condizente com o povo brasileiro, com o movimento do povo brasileiro, e as experiências que ele fazia eram muito interessantes...! Eu gostava muito de dançar com o ballet de Carlos Leite, mas todos nós tínhamos mais interesse em pesquisar do que ficar só dançando aquelas coisas.

Marilene Martins (2000 *apud*⁹⁹ CHRISTÓFARO, 2010, p. 23), referindo-se a Klauss e Angel Vianna, diz: “Queríamos pesquisar, experimentar novos caminhos, construir uma dança que nos desse liberdade para criar, que aceitasse a participação ativo-dinâmica de nossa inteligência e imaginação. [...] nossa amizade foi sempre leve e espontânea, verdadeira e indissolúvel”.

Alvarenga (2002, p. 180) descreve a viagem de Klauss e Angel com Nena para estudar no exterior e como isso refletiu em sua vinda para Belo Horizonte:

Em 1974, juntamente com Klauss e Angel Vianna, Marilene parte em viagem de estudos para a Europa e Estados Unidos, entrando em contato com importantes referências no tocante a trabalhos corporais então vigentes nos dois continentes. Faz aulas de Eutonia com a criadora do método, Gerda Alexander, e traz para a escola as técnicas da Anti-Ginástica da francesa Therèse Bertherat, naquela época ainda desconhecida na cidade. Marilene estabelece, dessa forma, um diálogo constante com as vanguardas europeias ligadas às práticas corporais, conectando Belo Horizonte com diversos acontecimentos e experiências nessa área.

A estrutura pedagógica da escola de Nena era coerente e cuidadosa. Christófaros (2003) afirma que, para Nena, fundamental era o comprometimento artístico do aluno e a valorização de suas diferenças corporais e expressivas. Como aluna, conviver desde pequena com um ideal de dança inclusivo, que respeita diferenças, abrindo-se para o novo e para a troca, fez

⁹⁹ Manuscrito e acervo de Marilene Martins. Sem data.

com que essa perspectiva se tornasse, para mim, quase inconscientemente, uma maneira de encarar o trabalho, os estudos e as relações ao longo da vida.

Nena buscava, também, uma dança próxima do brasileiro e assim relata em manuscrito de seu acervo:

Queríamos construir uma dança mais próxima de nós. [...] Algo ligado às nossas experiências, às nossas raízes, aos nossos corpos, ao nosso jeito peculiar de ser e mover. Uma dança mais sociável, mais humana [...] Uma dança mais criativa, que partisse para a improvisação, estudo do movimento, da forma, do espaço, rítmica, uma didática que preparasse o bailarino para essa finalidade. Um estilo de dança que fugisse da formalidade, apostando em um caráter contemporâneo, mais próximo da realidade do país. Voltei-me para a didática da dança pensando em formar bailarino com cabeça de professor. Queria trazer ideias novas, concretizadas em uma linguagem que se adaptasse aos nossos corpos. Minha busca era o gestual do povo brasileiro. (CHRISTÓFARO, 2010, p. 42)

Rettore (2012) descreve como Nena lidava com os alunos e com os que se tornavam professores:

Nena se mostrava generosa em compartilhar com os alunos o que assimilava. Como pretendia formar bailarinos e professores, ela, sempre oferecia um curso, transmitia-lhes aquilo que aprendera e preparava os que tinham mais facilidade e interesse em ensinar. Quando esses estudantes começavam a lecionar, Nena acompanhava o trabalho cotidianamente durante dois anos, programando reuniões semanais para discutir o desenvolvimento das aulas e turmas. Ela, entretanto, incentivava a autonomia dos professores, provocando-os à experimentação, à pesquisa e ao estudo, já que deveriam incluir exercícios próprios e criar sequências coreográficas, o que dava caráter particular a cada aula. Entre os alunos de Nena que se tornaram professores da escola, podemos citar Dudude Herrmann, Lydia Del Picchia, Dorinha Baeta, Arnaldo Alvarenga, Lúcia Ferreira, Mônica Ferreira, Mônica Tavares, Juliana Braga, Pedro Pederneiras e Rodrigo Pederneiras. (RETTORE, 2012, s. p.)

Posso, assim, dizer que meu trabalho voltado para a criação artística e para a construção da oficina vem do estímulo ao estudo e à experimentação.

Dudude Herrmann (2010 *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 40), expressa o que talvez não imaginássemos: “A gente não sabia que naquele momento a gente estava fazendo história, que o Trans-Forma seria um referencial para a evolução da dança no Brasil [...]. Hoje, quando o tempo passa, a gente vê a importância daquele lugar ali”.

Encerro o relato desse período com a citação de Christófaro (2010, p. 72), sentindo-me honrada por ter sido parte dessa história do Trans-Forma, Escola e Grupo Experimental de Dança:

A escola e o Grupo Trans-Forma, que teve o elenco reconfigurado algumas vezes, vivenciou a inquietude poética dos seus artistas – Dudude Herrmann, Lydia Del Picchia, Cristina Machado, Tarcísio Ramos Homem, Arnaldo Alvarenga, Werner Glik, Dorinha Baeta, Lúcia Ferreira, Lelena Lucas, Mônica Tavares, Fernanda

Vianna, Rodrigo Giése, Rodrigo Campos, Ana Amélia Cabral, Tina Peixoto, Oswaldo Rosa Junior, Pedro Prates, Paula Pardini, Guiomar Frota, Rique Monteiro, Juliana Braga, Ivana Cruz, Geraldo Vidigal, Rosana Conde, Myriam Tavares, Mônica Rodrigues, Rodrigo Pederneiras, Pedro Pederneiras, José Luiz Pederneiras, Míriam Pederneiras, Denise Stutz, Isabel Costa, Sandra Vidigal, Malu Rabelo, entre outros mais-, que ocupam hoje vários outros espaços de Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, Cia. de Dança Palácio das Artes, Grupo Galpão, Grupo Corpo, Escola Corpo, Grupo 1º Ato, Universidade Federal de Minas Gerais, entre outros.

Vale ressaltar um ponto significativo vindo de Nena: a busca por uma dança mais próxima de nós. Com esse mesmo propósito, acredito que podemos, por meio de práticas artísticas corporais, facilitar a busca dos apresentadores de telejornal por um corpo “mais próximo deles mesmos”, mais consciente e com autonomia para se comunicar. Como fazíamos no Trans-Forma, a intenção é trazer, para os apresentadores, um caminho pelo qual possam perceber seu próprio corpo e, como Nena (2010 *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 45) expressou, “[...] essas coisas que a pessoa vai absorvendo e vai se conscientizando de que ela tem um corpo [...]”. Para isso, inicio com o mais simples, desde a postura, o peso, a relação com o espaço de si, do outro e com o outro até o caminhar, usando os exercícios como base para uma consciência de corpo.

Se a improvisação pode servir como um meio de composição coreográfica e teatral, neste trabalho, pode vir como impulso para criatividade, espontaneidade, expressividade e preparação para a movimentação no estúdio de gravação. Tudo isso, em um processo lúdico e prazeroso para que a assimilação de uma nova linguagem possa fazer parte do universo de trabalho desses profissionais. Menciono novamente o desejo de Nena e o meu de “[...] encontrar ideias novas concretizadas em uma linguagem que se adaptasse aos nossos corpos, possibilitando a expressão mais livre, cômoda e integrada com a forma de se mover, ajudando a eliminar tensões e aprofundando o autoconhecimento” (REIS, 2005, p. 86).

Nesse sentido, com relação à sua proposta na escola, visualizo, guardadas as devidas proporções, o mesmo para os jornalistas, e sou grata por essa experiência ter sido o pilar para o trabalho com a oficina. Se menciono os encontros com outras áreas e o movimento artístico provocado por essas personalidades citadas, é porque essas pessoas fazem parte de um pensamento sobre a dança a partir do qual fui formada, e é baseado nesses princípios que vem o desejo de abrir possibilidades nas oficinas por meio dos jogos, para que os apresentadores de telejornal possam exercitar a liberdade e criar recursos com inteligência e imaginação em seu trabalho.

Depois da Escola de Marilene Martins, percorri uma longa trajetória artística como bailarina dos grupos e companhias de dança¹⁰⁰ de Belo Horizonte até 2007. Da experiência com o canto, criei o termo “canto corporâneo cênico - CACOCÊ”, nos anos seguintes, e tinha como objetivo pesquisá-lo aliando-o a possibilidades corporais vindas da dança e do teatro. Em 2001, comecei a ministrar a oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, e, em 2008, ela foi levada para os telejornalistas. Com a Orquestra Brasileira do Rio de Janeiro, vivi a experiência da oficina para um grupo de aproximadamente cinquenta jovens, que acontecia quinzenalmente durante os anos de 2010 e 2011. Na orquestra, desenvolvi um trabalho de preparação corporal específico, que levou à criação de uma estrutura de oficinas de jogos de improvisação para aquele grupo. O objetivo era preparar corporalmente os músicos para que a *performance* no palco pudesse ser rica em expressividade e desenvoltura com os instrumentos. Eles puderam apresentar as músicas que foram por mim coreografadas. A experiência com um grupo específico de músicos, como professora; com as companhias de dança, como bailarina, coreógrafa, assistente de direção e coreografias; e com o canto, na direção de cenas aliada ao trabalho de consultório, na Psicologia, está implicada na construção da oficina para os apresentadores de telejornal, respeitando-se as especificidades dessa profissão.

No Quadro 9, estão destacados os princípios relacionados à Escola de Dança Moderna Marilene Martins ou Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, que fundamentam pedagogicamente a oficina “Jogos de Improvisação Cênica”.

Quadro 9 - Princípios da oficina "Jogos de Improvisação Cênica" fundamentados na pedagogia da escola de dança de Marilene Martins

Escola de Dança Moderna Marilene Martins ou Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea
Ênfase na espontaneidade e na interiorização para a autoconsciência
Início com o mais simples: a postura, o peso, a relação com o espaço, o andar, o caminhar, o eixo, a noção de lateralidade, a transferência de peso, a base da consciência corporal;
Busca das primeiras noções de relação de espaço com o próprio corpo e com as colegas pela busca de espaços na sala;
Consciência de se ter um corpo com peso e equilíbrio;
Exercícios de aquecimento como uma preparação do corpo para jogos e brincadeiras;
Alinhamento/organização da coluna;
O espreguiçar alongando;
Ludicidade como um caminho para o aprendizado: aprender se divertindo;

¹⁰⁰ Baletatro Minas, com direção de Dulce Beltrão e Sylvia Calvo; Grupo de Dança 1º Ato, com direção de Suely Machado e Kátia Rabello; Bemvinda Cia de Dança, com direção de Dudude Herrmann; Meia Ponta Cia de Dança, com direção de Marisa Monadjemi e Juliana Grillo. Assistente de direção e coreografias, ensaiadora da Cia de Dança Palácio das Artes. Shows musicais em Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0439814350971440>>.

Ritmo introduzido nas batidas do pandeiro;
Representação, com o corpo, de imagens que vinham do que era dito em palavras;
Valorização do “brincar”, tão necessário ao desenvolvimento infantil;
Pesquisa de novas linguagens corporais e contato com a diversidade artística;
Princípios bem básicos que deveriam ser encontrados na própria estrutura do corpo;
“Possibilidades de movimentação, das articulações, dos músculos, do grau de flexibilidade e de sua força natural, partindo-se disso, das condições corporais naturais, para um desenvolvimento sistemático em todas as direções” (R. Gelewski);
“Cada pessoa deveria ter a sua maneira de trabalhar com o próprio corpo, não se tratando apenas da formação de um instrumento-padrão, neutro, mas, ao contrário, de possibilitar a cada um chegar ao máximo desenvolvimento de si mesmo, também no plano físico” (R. Gelewski);
Marcação de tempos, compassos, ritmos em musicalidade;
Temas para criação de movimentos;
Utilização da improvisação como uma maneira de composição coreográfica (no caso, para o texto) e para a valorização da espontaneidade, vistos como caminhos para o despertar criativo de um artista;
Busca de ideias novas concretizadas em uma linguagem que se adaptasse aos nossos corpos, possibilitando a expressão mais livre, cômoda e integrada com a forma de se mover, ajudando a eliminar tensões e aprofundando o autoconhecimento;
Trabalhos de eixo, base, postura e transferência de peso levavam o aluno ao conhecimento de algumas novas possibilidades de seu corpo. Exercícios de consciência e sensibilização do corpo, alongamento, improvisação, rítmica, som e criatividade eram desenvolvidos em todas as aulas;
Repetição de exercícios, o uso do pandeiro, a disciplina.

Fonte: Do texto

Figura 1 - Marilene Martins - Nena (2012)



Fonte: Figuras da Dança (foto: Acervo SPCD – São Paulo Cia de Dança)

3.1.2 Herbert Berghof Studio/NYC e as disciplinas colaboradoras

Ao ser aprovada, com o projeto de integração do movimento, da atuação e da voz, pelo Ministério da Cultura, por meio da extinta Bolsa Virtuose, fui para Nova Iorque, em agosto de 1999, estudar no HB Studio (Herbert Berghof Studio). Foi dessa experiência que nasceu a oficina de jogos de improvisação cênica.

De acordo com o site da instituição¹⁰¹ (2016), a escola de teatro HB Studio foi fundada em 1945, por Herbert Berghof¹⁰². Sua esposa Uta Hagen¹⁰³, escritora dos livros *Respect for acting* e *A challenge for the actor*, também se uniu ao estúdio ministrando *master classes* até seu falecimento, em 2004. HB Studio é definido como uma organização sem fins lucrativos que dá suporte à vida prática do teatro, é baseada em uma sólida fundação de treinamento prático. E mais: “A maneira de treinamento do HB é prática e eclética, com raízes na tradição clássica europeia. Nossos instrutores são profissionais da prática, interessados em compartilhar seus métodos e compreensões com aqueles que buscam iniciar ou expandir suas habilidades” (2016, tradução nossa¹⁰⁴).

No período entre 1999 e 2001, a escola oferecia, além dos cursos de teatro, disciplinas voltadas para a voz falada e cantada, aulas de corpo, jogos de improvisação entre outros. A grade curricular era montada pelo aluno, fosse ele iniciante ou profissional. Durante dezessete meses, frequentei diversas disciplinas de atuação, corpo e voz, além das aulas de improvisação física, os jogos teatrais e a improvisação avançada¹⁰⁵.

Os professores do HB Studio tinham sua maneira de dar aulas e estavam, em sua maioria, inseridos no fazer artístico da cidade. Como metodologia, alguns professores seguiam os livros de Uta Hagen e os exercícios de atuação propostos nesse material, outros trabalhavam com exercícios próprios, seguindo à estrutura do teatro realista. As aulas não eram expositivas, e tudo acontecia pela prática. Em todas as classes de cena e de canto, exceto nas disciplinas de corpo e de improvisação, havia uma lista na mesa do professor destinada à inscrição dos alunos para apresentação de monólogos, cenas em duplas e/ou exercícios dos livros de Uta Hagen, caso o professor usasse essa referência. O exercício do aluno era praticado fora da escola, e o material preparado era levado para o professor e para a turma.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://hbstudio.org/about/>>. Acesso: 28 abr. 2016

¹⁰² Ator e diretor vienense, formado em Artes Dramáticas pela Universidade de Viena. Era um discípulo de Max Reinhardt. (1909 – 1990).

¹⁰³ Atriz alemã, famosa por seus trabalhos no teatro americano, em peças como “Um bonde chamado desejo” e “Quem tem medo de Virginia Wolf” (1919 – 2004).

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://hbstudio.org/about/>>. Acesso: 28 abr. 2016

¹⁰⁵ A grade curricular com as 36 disciplinas realizadas com os respectivos professores encontra-se no apêndice B.

Após assistir ao que era apresentado, o professor fazia comentários e conversava com o aluno, pontuando o que achava que seria interessante alterar, cortar etc. Enfim, dava sugestões sobre o que poderia ser mais trabalhado. Ficava a critério do aluno refazer o exercício ou cena, ou apresentar outro material. Na maioria dos casos, voltava-se com o material refeito, repetidas vezes, até que o aluno se sentisse satisfeito com o exercício. Em todas as salas, havia material e cenário móvel para ser utilizado de acordo com a cena a ser apresentada. As aulas que não exigiam ensaios ou preparação de cena eram as de movimento/dança e as de jogos de improvisação.

É difícil selecionar o aprendizado, já que tudo que se vive fica registrado na nossa história de vida, no corpo. Mas precisarei mencionar professores que, direta ou indiretamente, estão presentes na estrutura da oficina. Fui transformando os exercícios e jogos que aprendi com eles, ou criando novos para a oficina.

Ian Marshall¹⁰⁶ foi o professor de “Contando Histórias Fisicamente” e de “Violência Contemporânea Para Palco”. Com ele, aprendi a possibilidade de usar o corpo, compondo com o texto falado. Na primeira disciplina, o trabalho era por meio de exercícios de sensações para o corpo; o corpo na dimensão do palco; o corpo que, em movimento, chama mais atenção que a fala; e o corpo respondendo a estímulos. Ao final do semestre, trabalhamos um pequeno texto individualmente com composição corporal.

As turmas de Salem Ludwig¹⁰⁷ eram: Teatro – Técnica Básica; Teatro – Estudo de Cena; Teatro Avançado; e Direção Teatral – a convite. Ele ia do teatro básico ao avançado, passando pela disciplina de direção teatral para alunos convidados. Salem tinha uma paciência, uma delicadeza e uma sabedoria de avô. Era aquela pessoa que eu ficava esperando que falasse alguma coisa, porque sabia que dali vinha música para os ouvidos. Na aula de cena avançada, trabalhei com uma colega, a atriz sueca Elin Lundgren. Escolhemos uma cena de uma peça inglesa e trabalhamos nela por toda a estação. De acordo com Salem, primeiro fazíamos as “leituras frias”, chamadas de *cold reading*, ou seja, sem qualquer tipo de interpretação. Depois fazíamos diversas improvisações sobre o tema da cena para chegarmos à memorização do texto. Nós duas escolhíamos um ponto que queríamos trabalhar na cena, encontrávamo-nos fora da escola e improvisávamos com as duas personagens nas mais diversas situações. Podíamos inventar as situações para as personagens, desde que sentíssemos que isso contribuiria para a cena. Levávamos o que havíamos experimentado para

¹⁰⁶ Estudou atuação, direção, movimento e combate para palco na New York University.

¹⁰⁷ Começou sua carreira como bailarino em 1937. Foi ator de teatro, cinema e TV, diretor e professor. Dirigiu entretenimentos e demonstrações de treinamento em outros territórios durante a segunda guerra mundial. (1915 – 2007)

improvisar na sala de aula, e o professor conversava com cada dupla após o exercício. Fazia muitas perguntas e, ao respondermos, refletíamos sobre o que estávamos fazendo. Não havia respostas certas, havia trabalho a ser experimentado. Ao final do semestre, depois de muitas improvisações da cena, estávamos prontas para memorizar o texto, ensaiar e apresentar para ele e para a turma. Na disciplina, praticava-se a improvisação para se chegar ao texto final.

Na turma de direção, a metodologia era quase a mesma. Seguindo a sequência “leitura fria” e improvisações, íamos praticando e nos apresentando em sala até que o texto pudesse ser memorizado. Ao final de cada aula, havia a conversa com a turma. Os alunos participavam da conversa quando sentiam vontade de contribuir com o grupo.

O texto vindo com o corpo-voz é uma das práticas da oficina de jogos. De maneira semelhante, existe a partilha ao final de cada encontro para conversarmos sobre todo o processo e sobre os caminhos que podemos seguir. A oficina “Jogos de Improvisação Cênica” utiliza variados jogos de improvisação para que os apresentadores possam chegar ao texto com desenvoltura do corpo e da fala, além da prática da improvisação, fator que pode, a qualquer momento, surgir no “ao vivo”.

Com Martha Bernard¹⁰⁸, tive as aulas de Técnica Alexander¹⁰⁹, e, com a mesma técnica, ela dava as aulas de canto. O corpo em preparação para a voz. A organização corporal, a suavidade e os exercícios para a descoberta do corpo por caminhos ainda não traçados não foi uma experiência simples e fácil. Leva-se um tempo para a compreensão da técnica. Talvez nem seja uma compreensão racional, mas uma reeducação corporal para novos hábitos. O que levo disso para a oficina é a percepção do movimento suave de cabeça para que o crânio esteja organizado com as vértebras cervicais.

Suzan Patrick¹¹⁰ foi a professora de Produção Vocal I e Produção Vocal II. Com ela, fazíamos uma movimentação junto com a voz, e, além dos exercícios que movimentavam corpo e voz mais enfaticamente, havia toda uma contextualização de vida relacionada à voz. Fazíamos exercícios a partir de sensações corporais relacionadas à voz. Experiências para serem realizadas no dia a dia, como a observação da voz em diversos ambientes e climas, como, também, de nos proporcionarmos um dia de puro divertimento e prazer para percepção da voz. Ela indicou a leitura de Kristin Linklater: *Freeing The Natural Voice*. Para a oficina, levo alguns de seus exercícios, assim como princípios de Linklater.

¹⁰⁸ Membro da NASTAT, certificada na Técnica Alexander pela Mathews School e pelo Institute for the Alexander Technique. Foi professora do Dance Center, NYU School para Educação Continuada, na NYU Tisch School of the Arts e na Mathews School. Atualmente (2016), continua professora no HB Studio.

¹⁰⁹ Técnica desenvolvida por Frederick Mathias Alexander (1869 – 1955). Baseada na hipótese de que a relação cabeça, pescoço e torso afetam a coordenação e o funcionamento de todo o corpo.

¹¹⁰ Professora de fala, voz e atuação. Estudou a técnica de Lessac, técnica Linklater e fala shakespereana.

Lake Simons¹¹¹ ministrava a disciplina “Máscara e Movimento”, da qual fui escolhida pela escola para ser monitora. Seguindo os princípios de Lecoq¹¹², ela começava a aula com aquecimentos e partia para exercícios que lidavam com o treinamento corporal para a *performance*, denominados “Vinte Movimentos”, além da prática e confecção da máscara neutra. Em um curso extracurricular chamado “Lecoq-Based Studio”, com John Charles Murphy¹¹³, também pratiquei esses exercícios e o uso da máscara neutra. Dessas disciplinas, também aproveitei exercícios e princípios para a oficina.

Logo no primeiro semestre de aulas no HB Studio, ou melhor, na primeira estação, pois os períodos eram separados por estações do ano, fiquei fascinada com os jogos de improvisação corporal e com os jogos teatrais. Desafiante para mim, os jogos eram também desafiante para a maioria dos estrangeiros e, em muitos momentos, até para os que tinham o inglês como primeira língua. Os elementos teatrais que trabalhávamos nas aulas de cena estavam presentes no aqui e no agora das aulas de improvisação. O corpo podia participar mais ousadamente ou, pelo menos, eu assim o fazia. Esse era o assunto que eu queria conhecer e experimentar por mais tempo. Com o pedido de extensão da bolsa junto ao Ministério da Cultura, os dez meses oficiais passaram para um total de dezessete meses ininterruptos¹¹⁴ de estudos, permitindo que eu me aprofundasse ainda mais nos jogos de improvisação.

Em relação às disciplinas ligadas à improvisação, a professora Rasa Allan Kazlas¹¹⁵ merece destaque. Suas disciplinas eram: Improvisação física; Mímica; Jogos Teatrais; Improvisação Avançada; e Jogos Teatrais Avançados. Para os jogos corporais e para a mímica, havia um aquecimento preparatório antes de chegar até a fala. A participação nas turmas de jogos avançados dependia de um convite da professora. Depois de assistir a uma aula avançada, fui conversar com ela, e mesmo demonstrando o pavor por ter de encarar a rapidez do improviso em outra língua, recebi dela o convite por escrito e assinado. Kazlas me encorajou a usar as dificuldades de ser estrangeira como material para jogar. Eu me lembrava

¹¹¹ Estudou na Ecole Interationale de Theatre, em Paris, com Jacques Lecoq. Atriz e bailarina, trabalhou como diretora, professora, designer e bonequeira. Graduada em Fine Arts e Scene Design pela North Carolina School of the Arts.

¹¹² Jacques Lecoq (1921 – 1999), ator mímico e professor de arte dramática. Foi esportista e professor de educação física. Criou, em 1956, a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, com linhas de estudo para treinamento do ator, como: máscaras, bufão, commedia dell’arte, melodrama, tragédia e clown. (LECOQ, Jacques, 2010)

¹¹³ Formado na Ecole Jacques Lecoq. Trabalhou no HB Studio e no Mummenschanz. Fundador-diretor da Chekhov-Lecoq International Studio of Acting and Movement em Nova Iorque.

¹¹⁴ Não havia feriado e nem férias na escola durante o ano, a não ser a semana do Natal até o Ano Novo.

¹¹⁵ Em Nova Iorque, trabalhou com diversos autores teatrais no CAP21 (Collaborative Arts Project). Diretora e autora teatral, surgiu como mímica na Broadway, no concerto do Lincoln Center, e com Lena Horne e o Boston Pops no Carnegie Hall. Atualmente (2016), continua professora no HB Studio.

sempre disso nos momentos de desafio, que eram muitos. Mas meu recurso maior era o uso do corpo para ajudar na comunicação improvisada. Percebia que, com os recursos que eu havia aprendido com a experiência como bailarina, o corpo respondia rapidamente nas improvisações. Eu usava esses recursos para compor com a fala.

Compreendi que precisava ser mais específica em muitos pontos a respeito do que propunha em uma criação e percebi que os objetivos da personagem, ou da cena, ou da obra, deveriam estar, para mim, criadora e executante, muito mais claros do que costumavam estar na dança. Encontrava-me com muitos questionamentos e, mesmo que as perguntas não fossem respondidas, elas me ajudavam a refletir sobre o que pretendia com o que estava fazendo.

Vi que era possível transportar questões do exercício teatral para o caminho da criação corporal. A cada monólogo ou cena que preparava com um colega, pensava se poderia levar aquele tipo de prática para o corpo. Percebi que poderia ampliar o leque de recursos para o trabalho corporal e também era por meio do corpo que marcava as cenas e achava os tons das minhas personagens. Levo essas reflexões para a oficina, partindo do pressuposto de que, para se chegar aos jogos de improvisação, faz-se necessário um trabalho inicial de percepção corporal por meio de um aquecimento¹¹⁶, como uma preparação para os jogos, assim como Kazlas e Simon faziam. Uma improvisação verbal pode ser beneficiada pela clareza do que se faz com o corpo, que vai auxiliar na mensagem a ser revelada.

O jogo estava presente nas disciplinas de teatro, e fui lembrando que na dança também jogávamos. O jeito de trabalhar na dança, trazendo material criado para ser dirigida, assemelhava-se à maneira de trabalhar na escola HB Studio, quando levava para o professor o material trabalhado para a cena. Essa prática caracteriza, então, minha maneira de criar e compor para a cena artística, numa parceria entre quem cria e quem coordena a criação. Esse é um possível caminho que imagino para os telejornalistas, a fim de que, a partir de uma experiência prática com os jogos de improvisação, eles tenham a oportunidade de descobrir possibilidades corporais para sua movimentação no estúdio de TV. Essas descobertas podem ser levadas para o fonoaudiólogo ou diretor que acompanha o resultado para o vídeo. Estudar o corpo requer um hábito de prática constante na vida de bailarinos e atores. O apresentador de telejornal pode praticar também e, com frequência, para alcançar uma consciência corporal e para que seu movimento esteja em consonância com o que diz.

¹¹⁶ No capítulo seguinte serão descritas as etapas da oficina.

Nas entrevistas, apresentadores falam sobre o estudo do movimento e se são dirigidos por alguém. Seis, dos sete entrevistados, responderam que não são dirigidos. A seguir, algumas das respostas:

- *Os seus movimentos, gestos e expressões, eles são dirigidos por alguém? Ou já foram?*
- *Não. Nunca ninguém me disse o que eu tenho que fazer.*
- *Você estuda os gestos, movimentos e expressões previamente?*
- *Previamente, não.*
- *E após as gravações?*
- *Após as gravações eu me assisto em casa. Eu sou crítica, eu olho, eu falo assim: “eu não gostei disso, não ficou legal aquilo...”*
- *Você compartilha isso com alguém, pede opinião?*
- *Não, normalmente eu faço isso sozinha. Eu faço assim: eu pego, me estudo e eu gosto muito de olhar os outros jornais. Vejo como estão fazendo, de que forma. O que eu acho que é legal eu incorporo, ou não, se não achar legal... (APRESENTADOR 2, 2015)*

- *Seus movimentos, gestos e expressões são dirigidos por alguém?*
- *Não. Eu recebo orientações, eu recebo dicas, toques “olha, eu acho que isso não tá legal, isso foi bacana, tal”. Mas dirigidos, não.*
- *Essas pessoas ocupam que função?*
- *São meus editores. De maneira geral, quem está assistindo ao telejornal. Já recebi dica de telespectador, pra falar a verdade.*
- *É mesmo? O quê, por exemplo?*
- *Não exatamente com relação aos gestos, mas...*
- *Expressões?*
- *Não, com relação ao que eu estava falando. Não sei se é o caso.*
- *Não, acho que não.*
- *Você estuda os gestos, movimentos e expressões previamente e após as gravações?*
- *Eu vejo depois pra tentar melhorar, mas eu não fico planejando se vou fazer de determinada forma, não.*
- *Mas você estuda depois.*
- *Sim.*
- *Já compartilhou esse assunto ou estudo sobre movimentos, gestos com seus colegas?*
- *Sou casado com uma apresentadora, né? Então, assim, inevitavelmente a gente toca sempre nesse assunto, e ela, assim como eu, acha que isso é condição do jornalista, a gente é crítico e não tem como.*
- *Mas vocês falam sobre esse assunto, sobre movimentos? Vocês conversam sobre isso?*
- *Falamos. Hoje mesmo eu vi uma cruzada de pernas dela que, não tem nada a ver com ciúmes, porque não teve nada de indecente, mas aquilo não ficou legal no ar. Não ficou legal, e eu vou falar com ela daqui a pouco. (APRESENTADOR 5, 2015)*

- *Seus movimentos, gestos e expressões são dirigidos por alguém?*
- *Enfim... eu tenho o diretor do estúdio que me dá essas dicas de quando eu exagero, de quando eu estou posicionado mal, então ele vai me dirigindo durante o...*
- *Pelo ponto?*
- *Pelo ponto. E, algumas vezes, ele me chama pra conversar pra me explicar os limites da câmera. Então, “olha, o video wall é deste tamanho, se você ficar na borda do video wall, corre o risco de aparecer o cenário que não deve. Então você tem que ficar da borda pra dentro. Se você ficar aqui, posicionado nessa situação, perto da bancada, você vai cobrir o video wall”, então ele tenta me passar essas coisas. Então o diretor do estúdio me dirige os movimentos, né? Muitas vezes, pelo ponto e, algumas vezes, de maneira mais geral.*
- *Você estuda os gestos, movimentos e expressões previamente e após as gravações?*
- *Eu estudo após as gravações pra ver como ficou, mas antes, não.*
- *Você já compartilhou esse assunto ou estudo com seus colegas? Você troca ideias com eles?*
- *Sim. Não todo dia, mas, sim. Procuro os meus colegas que têm muito mais experiência do que eu no estúdio e na frente das câmeras pra pegar dicas, enfim. Eu tento, tento, estou tentando fazer... estou tentando melhorar, na verdade, achar ainda um ponto. (APRESENTADOR 7, 2015)*

Este capítulo fez uma introdução da fundamentação da prática da oficina “Jogos de Improvisação Cênica” levada para telejornalistas. Sem essa história, não haveria a possibilidade de construção dos encontros em oficinas.

No Quadro 10, estão as referências vindas da experiência e do aprendizado com os professores do HB Studio em Nova Iorque (EUA) que fazem parte da oficina.

Quadro 10 - Referências da experiência na escola HB Studio consideradas na oficina

Da experiência no HB Studio para a prática da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”
A prática como treinamento;
O corpo com o texto falado (da disciplina de I. Marshall);
O movimento que chama mais atenção que a fala (da disciplina de I. Marshall);
Improvisações para se chegar ao texto (da disciplina de S. Ludwig);
Improvisação como prática experimental (da disciplina de S. Ludwig);
Conversa ao final da disciplina (da disciplina de S. Ludwig);
Técnica de Alexander referente à relação do pescoço com o restante do corpo (da disciplina de M. Bernard);
Técnica Linklater: a voz livre por meio do movimento (da disciplina de Suzan Patrick);
Aquecimento corporal preparatório para os jogos (das disciplinas de R. Kazlas e L. Simon);
Clareza dos movimentos e do que se faz com o corpo em benefício da improvisação (da disciplina de R. Kazlas);
Parceria entre o criador/aluno e diretor/professor= apresentador e equipe;
Exercícios dos professores I. Marshall, Lake Simons, S. Patrick, R. Kazlas e J.C. Murphy (serão mencionados no próximo capítulo).

Fonte: Dados do texto

Figura 2 - Rasa Allan Kazlas



Fonte: <http://hbstudio.org/instructors/kazlas-rasa-allan/>

4. A FUNDAMENTAÇÃO DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISAÇÃO CÊNICA” POR MEIO DA PRÁTICA

Este capítulo descreve a fundamentação da prática da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, partindo de seu início e chegando à descrição dos módulos I e II. Pretendemos, ainda, mostrar como foram organizados tais módulos, para os apresentadores de telejornalismo.

Como mencionado no capítulo anterior, os fundamentos que se referem à preparação corporal estão presentes na pedagogia da escola de dança, de Marilene Martins. Apesar de não haver um registro sistematizado dessa pedagogia, podemos citar alguns norteadores teóricos, como Rolf Gelewski¹¹⁷ e Klauss Vianna¹¹⁸; na continuidade de investigação do trabalho de consciência corporal, as referências de Ida Rolf e Mathias Alexander; nos jogos físicos, a colaboração de Angel Vianna¹¹⁹; e, no que se refere ao uso da voz, os princípios de Kristin Linklater. Cabe situarmos, ainda, que os jogos de improvisação terão como referência principal Viola Spolin¹²⁰, em articulação, também, ao pensamento de Johan Huizinga, Jean-Pierre Ryngaert, além de outros autores colaboradores.

4.1 DO PRINCÍPIO E DOS PRINCÍPIOS PARA A CONSTRUÇÃO DAS OFICINAS “JOGOS DE IMPROVISAÇÃO CÊNICA”

Depois da experiência no HB Studio, a primeira oficina, chamada “Movimentar, Arriscar-se, Improvisar, Interpretar, Criar”, realizada com o material trazido da especialização em Nova Iorque, aconteceu no Festival de Inverno, da UFMG, em Diamantina/MG, no ano de 2001. Esse trabalho foi desenvolvido para estudos de cena, abordando os jogos de improvisação. Ainda no viés de tal contexto, por meio dos objetos cenográficos que faziam parte das aulas do HB Studio, criei um acervo pessoal, com uma pequena estrutura de cenários para serem levados à cidade de Diamantina e às futuras oficinas. Esse material continha uma porta móvel de madeira maciça, como as da escola nova-iorquina; uma casca de geladeira móvel; um fogão de papelão; um banco de madeira, que se transformava em sofá; e duas malas grandes de madeira, que abrigavam todos os objetos de cena. Devido à dificuldade

¹¹⁷ As referências ao trabalho de Rolf Gelewski estão presentes também em PASSOS, Juliana Cunha. Rolf Gelewski: e a improvisação na criação em dança: formas, espaço e tempo. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

¹¹⁸ As referências ao trabalho de Klauss Vianna estão presentes também em MILLER, Jussara. A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

¹¹⁹ As referências ao trabalho de Angel Vianna estão aqui presentes em RAMOS, Enamar. Angel Vianna: a pedagogia do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

¹²⁰ As referências ao trabalho de Viola Spolin e improvisação estão presentes também em Ingrid Koudela (2006), Sandra Chacra (2007) e Flávio Desgranges (2006).

em transportar todo esse material, ele foi reduzido, restando apenas os jogos e a porta móvel, um objeto cênico, que embora seja precioso para os jogos de improvisação, teve que ser doada.

Vale dizer que essas oficinas continuam sendo levadas para várias cidades¹²¹, por meio de uma organização dos exercícios e dos jogos, com o intuito de compor uma estrutura que contemple as variadas cargas horárias desejadas. Para cada público, há um arranjo de atividades de acordo com as demandas do grupo. Nesse sentido, segundo Ryngaert (2009), a pesquisa acontece pela maneira como o formador elabora e transforma suas instruções.

Na busca paciente de ligeiras modificações – na ordem das propostas, na verbalização das instruções, na apresentação do jogo. [...] o mesmo exercício muda de sentido quando apresentado em contextos diferentes. Por outro lado, o prazer do formador, tão importante para a qualidade do trabalho, também nasce da experimentação de novos elementos e da renovação do estoque de propostas. (RYNGAERT 2009, p. 113)

Após a experiência de trabalho em Diamantina, as oficinas seguintes passaram a se chamar “Jogos de Improvisação Cênica”. A referência inicial para o estudo desses jogos se deu por meio da professora Rasa Kazlas, nos EUA (1999 – 2001), quando conheci o livro *Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques*¹²², de Viola Spolin (1999), cuja metodologia fortaleceu a organização das oficinas.

Viola Spolin foi uma arte-educadora cujo trabalho, com fins educativos, foi levado não somente às crianças, mas a qualquer pessoa interessada em se expressar por meio do palco, inclusive o próprio ator (Chakra 2007). O livro de Spolin explica o sistema de jogos de improvisação utilizado pela autora, além de possuir uma parte dedicada ao teatro formal. Já o livro em forma de fichário, *Theater Game File*¹²³, é voltado aos jogos de improvisação, com observações de Spolin e propostas para Jogos Teatrais. O fichário, com o manual de instruções, estabelece que não há uma sequência preestabelecida e a extensão dos jogos depende de cada grupo, o que permite selecioná-los especificamente ou jogar dentro de uma sequência durante um tempo indeterminado (KOUDELA, 2006).

Segundo Koudela (2006), o jogo teatral em Spolin tem por função realizar a passagem do jogo dramático subjetivo para a realidade objetiva do palco, com sua própria realidade, ou seja, o faz de conta do jogo dramático é transposto para o jogo teatral, por meio de regras e da

¹²¹ No apêndice C, estão listados os locais onde aconteceram as oficinas realizadas no período de 2001 a 2015 aconteceram.

¹²² “Improvisação para o teatro”, traduzido no Brasil por Ingrid Koudela.

¹²³ Criado em 1975, como uma atualização do livro “Improvisação para o Teatro”. No Brasil, é conhecido como “Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin”. São Paulo: Perspectiva, 2006.

solução de problemas. Ainda sobre isso, como indicado por Desgranges (2006), é um sistema de atuação calcado em jogos de improvisação, com o intuito de estimular o participante a construir seu próprio conhecimento sobre sua linguagem teatral. Nessa prática, junto com o grupo, o aprendizado se dá a partir da experiência cênica e da análise crítica do que foi feito.

Estamos falando, então, de jogo e de improvisação. No que se refere ao primeiro, Huizinga (2008) o descreve, entre outras coisas, como um fenômeno cultural, como uma expressão da linguagem, que se presentifica em temas como a Guerra, o Direito, o Conhecimento, a Poesia, a Filosofia e nas Formas Lúdicas da Arte¹²⁴. O jogo é também apontado como uma preparação do jovem para tarefas mais exigentes da vida e, ainda, como um exercício de autocontrole indispensável ao indivíduo. Na tentativa de resumir as características formais dessa prática, o autor descreve que:

Poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com o qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. (HUIZINGA, 2008, p.16)

A improvisação é, segundo Chacra (2007), tão antiga como a história do homem, ocorrendo desde épocas primitivas até manifestações do presente. Desse modo, “Todas as formas de arte tiveram uma de suas origens na improvisação. O canto, a dança e os rituais primitivos assumiram formas dramáticas num jogo em que um dos polos é a atualidade improvisada” (CHACRA, 2007, p. 24). Chacra ainda explica que o teatro nasce da improvisação, tornando-a sua fonte de alimento e respiração, e o caráter dessa prática pode ser encontrado tanto na vida artística como no dia a dia. Nesse sentido, as improvisações são levadas aos apresentadores de telejornalismo. Segundo Cotes (2008), para os apresentadores, a relação com a improvisação se tornou mais presente a partir de 1995, quando houve a substituição dos locutores por jornalistas durante a apresentação, pois, por serem os autores do texto, estes podiam intervir no noticiário, aumentando o dinamismo de suas falas, com improvisações, comentários e entrevistas que tinham legitimidade narrativa.

¹²⁴ Refere-se a capítulos de seu livro *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

4.2 A PRÁTICA DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISAÇÃO CÊNICA” PARA APRESENTADORES DE TELEJORNALISMO

Este subcapítulo trata do corpo estrutural prático da oficina, ou seja, das partes que compõem um encontro e de como são fundamentadas. Os exercícios e jogos farão referências aos autores mencionados e também à prática vinda dos professores, sendo apresentados em quadros, após cada etapa descrita. No desenvolvimento dessas práticas, muitas vezes um exercício ou jogo abordado entrelaça autores, podendo abordar vários pontos levantados dentro da oficina. Dessa maneira, cada exercício ou jogo descrito no quadro indica a origem de aprendizado, a descrição e a fonte dos princípios.

A oficina “Jogos de Improvisação Cênica”

O objetivo dessa oficina é proporcionar aos apresentadores de telejornalismo uma prática corporal, por meio dos jogos de improvisação, com recursos da dança e do teatro. Essa prática tem como intuito promover o autoconhecimento, o despertar de uma consciência corporal e o exercício de improvisação a favor da expressividade.

Metodologicamente, os encontros são estruturados em três momentos: o aquecimento corporal, os jogos de improvisação e a partilha. Essa estrutura permanece em qualquer módulo e começa com o aquecimento para os jogos físicos, que, na sequência, vão tomando o espaço físico e dando lugar aos demais jogos. A terceira e última parte do encontro é a partilha, que é uma conversa sobre a oficina, enfatizando o que foi trabalhado nos jogos e discutindo como os participantes poderão levar o que experimentaram para seus cotidianos profissionais. Logo, o Módulo I insere os apresentadores no universo dos jogos de improvisação, enquanto o módulo II aprofunda os jogos para as especificidades do ofício do apresentador. Em ambos os momentos, o corpo passa por um trabalho inicial de preparação, para assim, lançar-se no exercício dos jogos. Essa estrutura é próxima da estabelecida por Spolin (2006). Para a autora, “oficina” é um termo que significa: “Uma sequência de atividades com jogos teatrais – uma sequência com um início (jogos introdutórios, jogos de aquecimento, outras preparações); um meio (jogos/exercícios com ênfase particular); e um final (energia intensificada e antecipação para a próxima oficina de jogos teatrais).” (SPOLIN, 2006, p. 24)

Há um processo de construção, anterior ao encontro ocorrido na oficina, que começa por um diálogo com profissionais da empresa – o fonoaudiólogo e o responsável pela atividade com os jornalistas –, com o intuito de trocar informações sobre as expectativas

vindas dos encontros na oficina e sobre os pontos relacionados ao trabalho dos apresentadores. Inclui-se, nesse arranjo, a logística que faz com que a oficina aconteça, discutindo-se desde o seu espaço de realização até o cuidado com o tipo de roupa que os participantes devem usar. Os jogos pedem por um local limpo, que abrigue o movimento dos pés descalços; e amplo, como uma sala de dança ou teatro, sem objetos, para que os corpos possam se mover com liberdade. Spolin (2001) diz que a área do jogo é qualquer espaço na sala que permita que ele seja realizado. Portanto, tal lugar deve ser amplo, para acomodar o jogo teatral selecionado e comportar os jogadores na relação plateia-espaço, que eu denomino de “palco-plateia”, quando uns assistem os jogos dos outros. Geralmente, esse espaço é oferecido pela empresa, em uma sala ou no próprio estúdio de gravação, com as câmeras e materiais colocados para fora da área a ser utilizada.

No projeto de apresentação da oficina, há um pré-requisito que diz: “Por tratar-se de uma prática corporal, aconselha-se o uso de roupas como: calça e blusa de malha ou tecido que permita o movimento e os pés descalços”. Parece algo simples e sem importância, mas dessa ação começa a oficina, pisando o pé em “novo” território e dispondo o corpo a novas experimentações. Em alguns momentos, tirar os sapatos, os saltos, parece ser incômodo ou desequilibrar o *status quo*. No entanto, os pés descalços podem significar: estamos todos na mesma condição, pés no chão, no mesmo chão, no mesmo nível e no mesmo barco. Como diz Spolin (2005, p. 39): “Nas improvisações de cena, por bem ou por mal, nos atiramos na mesma piscina”. Isso faz toda diferença para iniciarmos o encontro, porque é uma maneira de equilibrar a condição de todos os participantes e, ao mesmo tempo, desestruturar a maneira como o corpo está acostumado a se apresentar. Klaus Vianna (2005) diz que é necessário desestruturar o corpo para sairmos de certos padrões, para surgir o novo:

Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer que deem cambalhotas. Esse é o caminho para a desestruturação física, que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é uma mudança de ritmo: se vou todos os dias pelo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. (VIANNA, 2005, p. 77)

A maneira de organizar um encontro, em oficina, segue como uma aula de dança, na qual não seria aconselhável começar pedindo ao corpo o que ele ainda não está preparado para fazer. Geralmente, em uma aula de dança, uns exercícios são preparatórios para os próximos, aumentando o nível de exigência do corpo e o grau de elaboração dos passos, com variações das mais simples às mais complicadas. Há uma ordem para organizá-los dependendo da metodologia utilizada. As oficinas se iniciam com exercícios de aquecimento para os jogos.

Na sequência, um jogo corporal pode preparar para outro jogo corporal ou para um jogo teatral, assim como este pode preparar para outro jogo teatral mais exigente, que, por sua vez, terá o nível de complexidade aumentado de um encontro para outro e, por fim, haverá a Partilha.

Desgrandes (2006, p. 113) explica o objetivo, segundo Spolin, de se aumentar o nível de complexidade dos jogos e qual seria o papel do coordenador nesse processo:

O coordenador dos jogos deve ir complexificando os problemas de atuação a partir das respostas do grupo, para que haja uma continuidade em relação aos problemas anteriores, deixando nas sessões uma percepção de processo que se desenvolve. Problemas a serem resolvidos que são apresentados em grau de dificuldade, cabendo ao coordenador, na sequência de jogos propostos durante as sessões, manter o desafio e o interesse investigativo do grupo.

Portanto, uma vez organizados os encontros – participantes com roupas confortáveis e pés descalços, sala limpa, som devidamente programado e objetos a serem utilizados a postos – está tudo pronto para começarmos a oficina.

O começo em círculo

Trabalhar em círculo pode ser uma forma de nos conectarmos com uma energia de grupo em comum. Segundo Ostetto¹²⁵ (2009, p. 182), estar em círculo possui o significado de prática integradora, que chama o outro para o encontro, para o jogo que exercita a atitude e o pensamento circular:

Pensar circularmente significaria não pensar em linha reta, na afirmação da verdade, da única voz, do conhecimento absoluto. Significaria abrir-se ao diálogo, ao acolhimento da dúvida e da diversidade, à construção de múltiplos enredos afirmados no encontro das singularidades de crianças e adultos, de alunos e professores. Não uma técnica, procedimento metodológico, mas um modo de agir, de ser, de acolher. Ademais, como disse o poeta Manoel de Barros (1997), “a expressão reta não sonha”. A roda, feito espiral em movimento circular ascendente, une todos, e o seu movimento a cada volta modifica o desenho do cotidiano, da prática pedagógica, integrando papéis e histórias, incorporando as diferenças. Do estranhamento às entranhas do desconhecido na roda do conhecimento, circulando por mundos reais e imaginários, com prazer, sabor e paixão de conhecer. [...] pratico a alteridade na circularidade: vejo o outro e me vejo, dou espaço ao outro e ocupo meu espaço. Encontro o outro e caminhamos juntos, harmonizando a roda, dançando a vida.

Em círculo começamos os encontros e, da mesma maneira, os finalizamos na partilha, como uma tribo que se reúne para as danças, para os rituais, abrindo espaço para

¹²⁵ Doutora em Educação (Unicamp), professora do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenadora do projeto “Danças circulares na educação: formação de professores na roda”.

compartilharmos o conteúdo da oficina. Esse é o início do ritual do jogo, em que algo mágico pode acontecer. Huizinga (2008) diz de uma limitação espacial para o lugar do jogo e se refere a ele como um paralelo ao culto, ocupando um “lugar sagrado”, efeito de uma prática especial. O autor menciona, ainda, a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, assim como outros espaços, permeados pela forma e pela função de terrenos de jogo, ou seja, lugares sagrados que respeitam determinadas regras.

Antes do aquecimento, peço aos participantes que se virem de costas, para fora do círculo, por aproximadamente um minuto, para conversarem consigo mesmos, em voz alta e, nesse gesto, possam observar como estão as suas vozes naquele momento. Com isso, pretendemos fazer uma nova escuta, depois de encerrada a oficina, a fim de percebermos a voz antes e depois do encontro. Esse é um exercício sugerido pela professora Suzan Patrick (1999 e 2000), de Nova York, do HB Studio, para um dia de trabalho vocal.

4.2.1 O aquecimento

“Essas coisas que a pessoa vai absorvendo e vai se conscientizando de que ela tem um corpo, e que esse corpo tem um peso, esse corpo tem equilíbrio. Então, no início, a gente dava mais uma consciência corporal.”

Marilene Martins

Improvisar não é algo fácil. Partindo dessa conclusão, ao observar as dificuldades dos colegas e as minhas, nas aulas praticadas, comecei, desde a minha primeira oficina ministrada, a pensar em como poderia facilitar a improvisação para que ela não paralisasse ou travasse os jogadores, como já visto, em muitas ocasiões, ou se tornar um suplício para os mais tímidos. A paralisia, para Ryngaert (2009), é uma dificuldade familiar e comum para o iniciante no jogo, um bloqueio que significa uma angústia não superada, causada pelo olhar do outro, pelo sentimento de ridicularização, ou diante dos próprios olhos, a consciência de si. Para o autor, a timidez, quando não superada, impossibilita a manifestação vocal e motora, tornando os sujeitos desajeitados quando não o são, além de impedir que o jogo se realize.

Segundo Kyrillos (2003a), por trabalharem constantemente em situação de estresse e descarga de adrenalina, apresentadores e repórteres podem ser acometidos por um quadro de ansiedade extrema, acompanhado pelo medo de falar em público. A autora sugere que é preciso conhecer o assunto a ser noticiado, desenvolver o autoconhecimento, assim como praticar e adquirir experiência de apresentação. Nesse sentido, se falar em público e

improvisar podem provocar nervosismo, começar a oficina com o aquecimento de corpo, com a brincadeira, permitindo que os participantes fiquem à vontade consigo mesmos e com os colegas, pode ser um caminho agradável no processo de autoconhecimento – do acordar, do sensibilizar e do preparar um corpo para os jogos. Logo, para que a oficina aconteça, é imprescindível que haja o aquecimento corporal. Ainda sobre isso, Ryngaert (2009) diz que “é mais ou menos admitido que uma *boa* oficina começa por uma preparação, um aquecimento corporal, jogos de comunicação” (RYNGAERT, 2009, p. 77). Já para Spolin (2001), os aquecimentos removem distrações exteriores que podem ser trazidas pelos jogadores, fazendo o sangue circular. A autora (2006) também comenta que o aquecimento distende e relaxa, leva os participantes para o contato consigo e com o espaço, e os prepara para as situações que virão. Sendo que as aulas de improvisação física de Kazlas (1999) também começavam com um aquecimento.

O aquecimento corporal na oficina segue os pressupostos do primeiro ano da escola de Marilene Martins, como descrito no capítulo anterior, começar com o “[...] mais simples que eram a postura, o peso, a sua relação com o espaço, o andar, o caminhar, o eixo, a base.” (CHRISTÓFARO, 2010, p.15) Inclui-se o relaxamento, com o objetivo na consciência do esqueleto e suas articulações. Portanto, o aquecimento é uma maneira de percepção do próprio corpo, onde o exercício serve para a conscientização *de que temos um corpo* e de que ele está em um espaço.

O corpo no espaço inicial

No início da oficina, colocar o corpo no espaço é o primeiro passo para a percepção da postura. Temos, então, o corpo na posição vertical ao chão, os braços relaxados ao longo do torso, os pés situados no solo, com a devida distância entre eles e em relação ao quadril e ao ombro e, ainda, com pequenos movimentos do queixo, a busca pelo lugar do pescoço em relação à organização da coluna. Nesse sentido, Vianna (2005) descreve a colocação do corpo no chão, que teria o mesmo princípio do andar: “o contato dos pés com o chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco” (VIANNA, 2005, p. 119). No que se refere aos apresentadores e repórteres, Cotes (2003a) diz que uma boa postura influencia na impostação vocal, e que o som deve ser projetado no tubo¹²⁶ reto, sem o bloqueio do trato vocal.

¹²⁶ Tubo: laringe

Cabe ressaltar ainda que, nesse movimento de percepção da postura, os joelhos devem ficar levemente relaxados, para facilitar a circulação da energia, evitando uma paralisação dos movimentos ou das caminhadas. Vianna (2005) fala da energia do cosmo em espiral, aproximando-a do que acontece com o corpo humano, pois, quando as pessoas prendem os joelhos, apertam o bumbum e estufam o peito, sem respeitar sua própria individualidade, o corpo deixa de se relacionar tanto com o ambiente como com o universo e com sua própria natureza.

O toque

A sensibilização pelo tato pode ser reconhecida no trabalho de Klauss (2005) e Angel Vianna, nos escritos de Ramos (2007). O primeiro sugere que haja o toque no próprio corpo, levemente e com uma massagem, a fim de reconhecer os ossos. Ramos (2007, p.39) descreve que, segundo Gerda Alexander,

[...] o tato é o responsável pelo reconhecimento dos limites externos do corpo, dando-nos informações sobre o mundo, não só pelas formas, temperaturas, consistências dos materiais, como também pelas informações emocionais resultantes da comunicação não verbal, como ternura, indiferença e agressão.

A organização corporal pode ser visualizada na imagem do esqueleto humano, a partir dos ossos, como um jogo de montar, encaixando peça sobre peça, sendo o crânio, sobre a primeira vértebra, a primeira peça. Assim, há uma busca dos corpos em experimentar o movimento pelo ponto de vista desses encaixes, para a visualização de onde estão as articulações. De acordo com Ramos (2007), Angel Vianna, em seus estudos, percebeu que a mobilidade está condicionada ao esqueleto e que uma boa postura pode ser obtida ao se tomar consciência dos ossos, dos apoios reais do esqueleto e da tridimensionalidade, liberando, assim, tensões musculares excessivas.

Nesse sentido, o toque sobre o corpo traz uma conexão com o tempo presente, com a existência em relação ao exterior e conecta as dimensões corporais com um estado de presença. Segundo Miller (2007, p. 59, grifo da autora), “[...] iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma *presença*: o estar presente no aqui e agora”.

Assim, pelo toque, pela colocação do corpo no espaço, considerar a percepção do movimento suave de cabeça, para que o crânio esteja organizado com as vértebras cervicais, permitindo um livre movimento do pescoço e da cabeça, sem sobrecarregar o torso ou trancar partes do corpo como os ombros, que podem interromper os movimentos fluidos. A

percepção do pescoço, em relação ao corpo, tem referência no princípio de Mathias Alexander, conforme as aulas de Martha Bernard, no HB Studio. No que se refere a isso, Azevedo¹²⁷ (2008, p. 98) descreve o trabalho de M. Alexander, que faz referência à importância dessa relação do pescoço e da cabeça em seu trabalho: quando “[...] descobre que o uso da cabeça e do pescoço determinam maior ou menor tensão no restante do corpo. Cabeça, pescoço e torso constituem o fator essencial da organização corporal e são determinantes da maneira como a pessoa se conduz”.

Podemos aproximar essa organização, tal como indicado por Cotes (2003a), aos apresentadores e repórteres, seguindo a recomendação da manutenção do tronco ereto, com o queixo levemente abaixado, para que a laringe possa se movimentar livremente.

As articulações

A partir da visualização do esqueleto, o exercício seguinte é das articulações por meio de movimentos simples, como os circulares ou para os lados. Miller (2007) comenta que do “despertar corporal” vem a necessidade de novos movimentos quando as articulações ganham espaço e buscam possibilidades que estavam adormecidas.

Ramos (2007) descreve a partir do trabalho de Angel Vianna, que os grandes movimentos são possíveis graças à mobilidade das pequenas articulações. Estas são sustentadas por pequenos músculos tônicos tensionados na maior parte do tempo. No entanto, essa musculatura deve estar relaxada para criar espaço e dar lugar aos movimentos maiores. Klaus Vianna (2005) diz que o professor precisa dar um corpo ao aluno, ou seja, acordá-lo por meio da descoberta da existência desse corpo, desestruturando os códigos pré-estabelecidos. Vianna propõe, assim, “devolver o corpo às pessoas. Para isso peço que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar.” (VIANNA, 2005, p. 77) Para ele, quando elas se desprendem, ganham mobilidade e flexibilidade:

Quando trabalhamos uma determinada articulação, ampliamos sua mobilidade, e o esforço realizado repercute sobre todo o corpo, uma vez que cada articulação é parte de um todo. **Ao trabalhar isoladamente uma articulação**, ao dissociar as partes do corpo, pouco a pouco recupero a percepção da totalidade – a dissociação torna-se útil à associação. Ao acordar, ao sensibilizar uma dada articulação, adquirei mais um ponto de equilíbrio em meu corpo, e isso acaba agindo sobre todo o resto, inclusive sobre coisas que aparentemente nada têm que ver com músculos e articulações, como a atividade intelectual. (VIANNA, 2005, p. 99, grifo nosso)

¹²⁷ Sônia Machado de Azevedo: Graduada, mestra e doutora em Artes pela USP. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1405528811552078>>.

Na oficina, o exercício criado para as articulações respeita os princípios descritos e trabalha, isoladamente, cada uma delas, partindo do que foi aprendido com Marcelo Muniz¹²⁸, nas sessões de *Rolfing*¹²⁹, em BH/MG. Para a identificação disso, darei ao exercício das articulações, com movimentos circulares, o nome de “Articulações Rolfing”. Há um trecho do texto de Marcelo Muniz (1996)¹³⁰, que faz parte da apostila das sessões, que pode explicar como o exercício acontece:

As articulações são as dobras do corpo que nos desdobram no tempo e no espaço, por onde fluem os gestos e movimentos. O que acontece a nível articular determina em grande parte o que acontece entre as articulações e nas diversas possibilidades posturais. Uma soltura articular global libera o movimento e melhora a fluidez energética em todo corpo. Em geral usamos pouco do grande potencial articular que possuímos; o que significa que em alguns casos será necessário aprender como movimentá-las para depois soltar as articulações. Uma maneira simples para alcançarmos maior soltura articular é movimentar cada uma das articulações à partir de planos horizontais e verticais através de rotações para a esquerda e para a direita. Isso permite que o espaço na articulação se libere, relaxando o tecido adjacente, criando uma lubrificação para o movimento articular. Para sermos mais eficazes neste trabalho devemos soltar as articulações de baixo para cima e das extremidades para o centro.

Vianna (2005) descreve os movimentos circulares como relaxantes para o corpo ao liberarem as articulações e os grupos musculares, o que permite o equilíbrio ósseo e muscular. Com relação às tensões que podem ser liberadas pelo trabalho das articulações, ênfase, na oficina, a região cervical do pescoço e dos ombros, por observar ser uma região de tensão entre os apresentadores. Cotes (2003b) ressalta que o pescoço e a cervical do repórter compõem uma área que deve ser sempre avaliada pelo profissional da fonoaudiologia. Sobre as dores e as tensões dos apresentadores, uma fonoaudióloga entrevistada disse o seguinte:

- Sobre tensões e dores corporais, existem?
 - A tensão que eu acho que vai existir é cervical e de pescoço, mas não acho que é pelo uso da voz, mas pela profissão. São pessoas extremamente cobradas em tempo real, vivem em um nível de estresse muito grande sob situações adversas, o sujeito tem que cobrir uma coisa ali, aí tem que correr para a redação e tem que fazer aquilo em tempo real, eles são cobrados demais, o erro não é muito admitido, então essa cobrança gera aquela tensão que a maioria de nós tem que é aquela tensão excessiva do pescoço com... cervical mesmo. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)

Vianna (2005) diz que cada articulação funciona como dobradiça e, para que cada uma delas cumpra sua função, é preciso dos espaços internos para trabalhar. Para ele, estes

¹²⁸ Rolfista nível avançado e professor de Rolfing Movimento. Membro do *Rolf Institute* e leciona na Associação Brasileira de Rolfing no Brasil e no *Polarity Institute*, na Suíça. Terapeuta craniossacral e praticante de experiência somática, sendo co-criador do *Soma-Embodiment* com a terapeuta e professora de Experiência Somática Sonia Gomes.

¹²⁹ Rolfing: “Técnica criada por Ida Rolf, tem por objetivo melhorar as funções corporais a partir de modificações na estrutura do corpo.” (AZEVEDO, 2008, p. 101)

¹³⁰ Sem referência bibliográfica.

correspondem às diversas articulações, locais onde se localizam os fluxos de energia e se inserem vários grupos musculares. A preservação desse espaço garante uma boa relação de equilíbrio, portanto, diminuí-lo significa restringir também o equilíbrio.

Após os movimentos circulares, integro o balanço do corpo para a percepção dos espaços internos e uso como recurso as imagens: o balançar o corpo como se balança uma lata de biscoito, dando espaço para que os biscoitos se encaixem. Nessa sequência, a voz pode sair bem relaxada em som de “A”. Criam-se, então, imagens de bolhas internas, existentes no chocolate aerado ou no queijo suíço. Para trabalhar essas ideias, inspiro-me em Dudude Herrmann, nas suas aulas de dança contemporânea, em BH/MG, quando ela fala do movimento de “aerar” o corpo, deixando que ele se organize no balanço, como os biscoitos se encaixam na lata quando ela é balançada. Nesse sentido, Vianna (2005) sugere a observação dos gestos e movimentos, pois as articulações e os grupos musculares reagem ao balançar, sacudir, vibrar e flutuar.

O alongamento

Calais-Germain e Lamotte (1991)¹³¹ descrevem o músculo como sendo contrátil e elástico, pois ao ser alongado pode determinar um aumento de seu comprimento. Os autores explicam que os músculos podem ser freios do movimento quando retraídos por seu invólucro – a aponeurose ou por suas fibras em estado de contração muscular – opondo-se ao alongamento. Desse modo, os exercícios de flexibilização das articulações estão relacionados à musculatura. Como os autores ainda esclarecem, o alongamento é diferente de uma pessoa para outra, ou seja, varia de acordo com a idade, com o histórico de patologias ou com o modo de vida. De acordo com os autores, como para o trabalho da oficina, o objetivo é de conservar ou recuperar a capacidade de amplitude dos movimentos, ou, pelo menos, o despertar para isso.

O trabalho de alongamento na oficina é composto de uma variação de movimentos, baseados em seu princípio básico para flexibilização muscular, por meio da extensão em oposições para determinados grupos musculares. De acordo com Vianna (2005), a musculatura está relacionada com os ossos, havendo uma troca entre estes e os músculos, que precisa de espaço para realizar sua função, assim como ocorre com os espaços internos nas articulações. Como o autor exemplifica: “se preservarmos maior espaço para os pulmões, a respiração ganha mais amplitude e há melhor oxigenação de todo o organismo, um verdadeiro

¹³¹ Blandine Calais-Germain: Professora de dança e estudiosa de Kinesioterapia e escreveu com Andrée Lamotte o livro “Anatomia para o movimento”, vol. 2, 1991.

incremento de energia vital. Isso pode proporcionar prazer, relaxamento e alívio da tensão muscular” (VIANNA, 2005, p. 107).

Articulações, espaços internos, alongamentos e respiração são pontos que se interligam. Na oficina para apresentadores, o Módulo I dá ênfase aos exercícios das articulações, enquanto o Módulo II acrescenta os exercícios de alongamento.

A respiração

A respiração é considerada nesse trabalho, a partir da visão de Klauss Vianna (2005), interligada com os espaços internos das diversas articulações do corpo, no quais estão os fluxos energéticos. Ao contrário da ideia de que a respiração acontece pela entrada e saída de ar pelo nariz, respirar, nesse contexto, vai significar abrir espaço, e subtrair espaço significa, ainda, impedir a respiração e bloquear os movimentos. Assim, a respiração significa a troca com o mundo, o abrir espaço para a percepção de musculaturas profundas, que Vianna chama de musculatura da emoção. Para ele, “o primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo” (VIANNA, 2005, p. 71).

De acordo com Miller (2007), a respiração, para Klauss Vianna, não é direcionada por meio de exercícios específicos, mas é livre, dando-se na consequência do despertar e do ganhar espaços na caixa torácica, assim como nas diversas articulações. Na oficina, observa-se primeiramente o ato de respirar, com ênfase em algumas inspirações e expirações, deixando a respiração livre. Sendo que, durante os exercícios e jogos é constantemente lembrado: “como está a respiração agora?”.

A voz

Com relação à voz na oficina, o trabalho, inspirado no princípio da voz natural de Linklater (1976), parte do exercício do corpo como meio de liberá-la. A autora estabelece que, para soltar e/ou liberar a voz, é preciso soltar o indivíduo, uma vez que cada pessoa é inseparável da mente e do corpo, ou seja, “desde que o som da voz é gerado por um processo físico, os músculos do corpo devem ser liberados para receber os estímulos sensíveis do cérebro que criam a fala” (LINKLATER, 1976, p. 2, tradução nossa). Linklater ainda diz que a voz é bloqueada e distorcida por tensões físicas e também sofre com os bloqueios emocionais, intelectuais e espirituais. No entanto, uma vez que esses obstáculos são removidos, a voz fica livre para comunicar, com toda a capacidade de emoção e nuances do pensamento. Para o cuidado da voz, a autora aponta o relaxamento e a consciência corporal, com ênfase na unidade mente-corpo, como os primeiros passos a serem trabalhados. Segundo

Linklater (1976), a voz é transparentemente reveladora e não é descritiva, mas vinda da emoção, do pensamento, diretamente e espontaneamente. Nesse sentido, a autora pontua que a pessoa é ouvida e não a sua voz.

Kyrillos (2003a) explica que o som da voz é produzido pela aproximação das pregas vocais situadas na laringe – um tubo que está no pescoço – e por um trabalho muscular e de vibração da mucosa, resultante da passagem de ar dos pulmões. O ar é o que alimenta a voz, por isso, a respiração se faz essencial na fonação. De acordo com Linklater (1976), se a respiração não for livre, se os músculos relacionados a ela estiverem tensos, a voz será comprometida. A autora dá atenção às funções dos lábios e da língua como parte da musculatura facial pertencente ao processo de respiração e fonação, considerando a tensão como prejudicial a toda essa sequência, pois, como explica, se a língua está conectada à laringe, e essa se comunica diretamente com o diafragma, por meio da traqueia, então, a tensão em uma dessas áreas irá tencionar as outras duas.

Dessa maneira, para que a voz tenha seu canal de acesso liberado, desde os pulmões, é dada uma atenção à organização corporal, no momento inicial do aquecimento, por meio da organização do corpo no espaço, desde a colocação dos pés no chão até a cabeça, passando pela pélvis, pelas vertebrae da coluna, pelas costelas, pelo pescoço, para que, assim, o tubo da laringe esteja pronto para liberar a voz.

Os jogos com voz e com a fala são, aqui, diferenciados, uma vez que há a distinção entre esses dois elementos. Feijó (2003) explica essa diferença ao definir a voz como o som produzido pelas pregas vocais e a fala como o que acontece quando há o movimento dos órgãos fonoarticulatórios: boca, dentes, língua e palato. Nesse sentido, a comunicação verbal é realizada pela seleção vocabular e a organização gramatical. Já a comunicação oral não depende somente dos elementos verbais, mas também dos não-verbais: a voz, a articulação, a modulação, o ritmo da fala, os gestos e as expressões faciais. Sendo assim, na oficina há os jogos que utilizam a voz, por meio de sons, e outros que utilizam a fala, por meio de palavras.

O uso da música

O aquecimento é conduzido ao som de músicas, como acontece nas aulas de dança. A pesquisa das músicas é realizada de acordo não somente com a escola de Marilene Martins, mas também por um critério pessoal, que leva em consideração o ritmo, o tipo e o espírito da música, assim como sua duração – pontos que variam de acordo com o exercício proposto. Recorro a Gelewski (1973), quando ele diz que a escolha das músicas, em seu trabalho, é uma

das primeiras coisas a se fazer, pois ela deve servir de fundamento e material para o processo didático.

Portanto, em meu entender, a escolha musical é fator determinante de estímulo para o movimento, sendo, também, responsável pelo clima estabelecido durante o encontro.

O ritmo

O ritmo é considerado para os exercícios e jogos, de acordo com os seguintes aspectos apontados por Lobo e Navas¹³² (2007): quando ele é dançado, pois “[...] precisa ser experimentado, percebido e sentido pelo corpo e, na medida em que é incorporado, projetar-se no espaço, criando desenhos e tornando-se visível [...]” (LOBO; NAVAS, 2007, p. 176). Para as autoras, o ritmo nos seres humanos está presente na respiração, no coração e no caminhar, como ritmo regular, e nos gestos expressivos, nos mais emocionais e na fala, como irregular.

Para os jornalistas, o ritmo está presente na narração da notícia, pois como relata Stier (2005), ele e a velocidade da fala, como as pausas, são parâmetros que determinam a qualidade da narração. Citando Reboul (2000 *apud* STIER, 2005), ela descreve que o ritmo é caracterizado pela variação da velocidade e pelas pausas, sendo a velocidade da fala, na televisão, um pouco mais acelerada do que uma conversa espontânea, não devendo ser artificial. Desse modo, cada assunto pede uma velocidade, e o repórter deve utilizar, em um mesmo texto, variações de ritmo. “O ritmo adequado imprime maior veracidade na narração e também revela domínio do assunto tratado” (STIER, 2005, p. 187).

Assim, o ritmo na oficina se faz presente nos exercícios de aquecimento e em jogos físicos, por meio da música, das batidas do pandeiro¹³³ e do próprio tempo do jogo, que estabelece sua cadência no jogar, o que possibilita que os apresentadores sintam o ritmo no corpo e na fala ao improvisarem. Improvisações com utilização de texto também exercitam o ritmo, associado às emoções.

4.2.1.1 Os exercícios de aquecimento da oficina “Jogos de Improvisação Cênica

No Quadro 11, constam os exercícios de aquecimento dos módulos I e II.

¹³² Lenora Lobo é bailarina, coreógrafa, professora e educadora. Graduada em dança pelo Laban Centre (London) e em arquitetura. [dizer onde aconteceu a segunda graduação, assim como você fez com a primeira] Cássia Navas é doutora em dança pela PUC/SP e autora de livros na área da dança. Graduada em direito. [Idem]

¹³³ A utilização do pandeiro vem das aulas de dança da Escola de Dança Moderna Marilene Martins e das aulas de técnica de Martha Graham com Freddy Romero e Paulinho Babreck.

Quadro 11 – Aquecimento - Módulos I e II

MÓDULO I: EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO	
Em círculo, com músicas selecionadas para cada momento:	
<p>O toque: o toque sobre a pele. Descrição: toque sobre a pele delimitando o corpo no espaço. Objetivo: delimitar o corpo no espaço – a tridimensionalidade, perceber os pontos de tensão. Professor de aprendizado: criação própria, inspirada nos princípios de Marilene Martins, Klauss e Angel Vianna.</p>	
<p>A respiração: inspiração e expiração. Descrição: sequência de inspirações e expirações. Objetivo: observar o fluxo de ar e o corpo na respiração. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios de Klauss Vianna.</p>	
<p>As “Articulações Rolfing”: movimentos circulares. Descrição: pequenos movimentos circulares para as articulações dos pés à cabeça, separadamente. Objetivo: soltar as articulações. Professor de aprendizado: criação própria, com base nos princípios de <i>Rolfing</i>, aprendido com Marcelo Muniz.</p>	
<p>Soltar pernas e braços: soltura dos membros inferiores e superiores. Descrição: marcação da música com os braços para o ar, os pés para o chão e depois, unindo pés e braços coordenadamente. Objetivo: trabalhar os membros superiores e inferiores, as direções variadas, a sincronia com o ritmo da música. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios da coordenação motora da dança, com ênfase nas articulações e alongamentos.</p>	
MÓDULO II EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO	
Em círculo, com músicas selecionadas para cada momento:	
<p>O toque: o toque sobre a pele. Descrição: toque sobre a pele delimitando o corpo no espaço. Objetivo: delimitar o corpo no espaço – a tridimensionalidade, perceber os pontos de tensão. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios de Marilene Martins, Klauss e Angel Vianna.</p>	
<p>A respiração: inspiração e expiração. Descrição: sequência de inspirações e expirações. Objetivo: observar o fluxo de ar e o corpo na respiração. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios de Klauss Vianna.</p>	
<p>Alongamentos: trabalho de alongamentos. Descrição: pequenas sequências de alongamentos de braços, pernas e torso. Objetivo: dar flexibilidade à musculatura. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios da dança de Marilene Martins.</p>	
<p>Isolation: trabalho de articulações com movimentos laterais. Descrição: pequenos movimentos laterais para as articulações da cabeça, ombros, tórax e quadril, isoladamente. Objetivo: flexibilizar as articulações e os alongamentos; trabalhar o ritmo na música. Professor de aprendizado: Jairo Sette¹³⁴, da escola de M. Martins, – princípio do trabalho das articulações e dos alongamentos.</p>	
<p>A dança improvisada a dois: improvisação livre. Descrição: em duplas, improvisação livre de dança explorando o ritmo da música.</p>	

¹³⁴ Bailarino, professor de dança e coreógrafo, formado em Educação Física pela USP, em 1979 ganhou prêmio de bailarino revelação. Foi professor na Escola de Dança Moderna Marilene Martins, em 1982.

Objetivo: improvisar, usar o ritmo da música, iniciar o contato e a parceria com o colega.
Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios da improvisação livre na dança, por Marilene Martins, e no sistema de regras, por Spolin (dentro do próximo subcapítulo).

Fonte: oficina e o próprio texto

Os aquecimentos feitos nos dois módulos seguiram uma mesma estrutura, como já descrito no trabalho realizado a partir do toque, da respiração, dos alongamentos, da soltura com balanços dos membros superiores para articulações e alongamentos, explorando o ritmo. No primeiro módulo foi enfatizado o trabalho das articulações, já no segundo, o trabalho de alongamento ganhou relevo, sendo mais extenso que no primeiro. No segundo módulo, acrescentou-se, ao final, uma curta improvisação livre entre duplas.

Os aquecimentos em círculo permitem que os participantes tenham a visão de todos, das risadas, dos ajeitos e desajeitos com os movimentos realizados. Miller (2007) comenta sobre isso:

Aos poucos, em sala de aula, as pessoas vão perdendo o medo de si e uma das outras. Algum constrangimento inicial de se expor, de se movimentar, ou ainda de permitir-se novas vivências corporais, vai se diluindo e se transformando numa postura de cumplicidade, e o terreno desconhecido do início do processo vai se tornando acolhedor. (MILLER, 2007, p. 55)

Assim, a descontração vai se configurando e estabelecendo o espírito para os jogos seguintes, sendo que o aquecimento corporal leva de quinze a vinte minutos, acontecendo antes dos primeiros jogos físicos com voz.

4.2.2 Os jogos de improvisação

Por se tratar de jogos de improvisação física e teatral, a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” toma como base o método de Viola Spolin. Para acompanhar essa prática, além de Spolin, percorremos os estudos de Klauss e Angel Vianna, Rolf Gelewski que reforçam o aprendizado de Marilene Martins, assim como as contribuições de outros autores para o tema.

As disciplinas de Rasa Kazlas eram: *Physical Improvisation* – Improvisação Física; *Improvisation* – Improvisação; *Theater Games* – Jogos Teatrais e também, as disciplinas avançadas das duas últimas. Os jogos físicos ou corporais davam mais ênfase à improvisação do corpo do que ao jogo verbal. No Brasil, Angel Vianna dá o nome a um de seus trabalhos de Jogos Corporais. Ramos (2007) explica, em seu livro sobre a pedagogia de Angel Vianna que sua prática, chamada de Conscientização do Movimento, é o modo pelo qual ela trabalha

a expressividade. Segundo a autora, “Angel Vianna acrescentou a essa Conscientização, para dar maior amplitude à descoberta corporal, um trabalho que ela chama de Jogos Corporais” (RAMOS, 2007, p. 24).

Nesse sentido, é pelo viés descrito que Angel Vianna trabalha os jogos corporais como finalizadores de suas aulas. Ela diz: “Quando eu não jogo, a aula fica sem o toque final” (VIANNA, 2003 *apud* RAMOS, 2007, p.52). Nas oficinas, os jogos corporais fazem parte dos teatrais, e o corpo é considerado um bom sustentáculo para a improvisação. Os jogos físicos não são separados dos teatrais, mas tratando-os em relação um ao outro, partindo da ideia da não disjunção, uma vez que jogos físicos ou corporais podem ser teatrais, e os teatrais podem ocorrer com o corpo, sem utilização do recurso verbal, passo a trata-los retirando o “isto ou aquilo” e substituindo por “isto e aquilo”. Então, os jogos de improvisação passam a ser implicitamente corporais.

Dentre os aspectos do jogo de improvisação em Spolin, abordados na oficina, podemos começar com ONDE, O QUÊ e QUEM. Spolin propõe uma estrutura para seus jogos: o ONDE diz respeito ao lugar e/ou ambiente, ou seja, à percepção espacial e cenográfica; o QUEM se relaciona ao personagem e/ou relacionamento; e O QUÊ seria a atividade ou a ação dramática. No jogo, essa estrutura se constrói durante a atuação, na criação de textos novos e frescos no jogar. (CHAKRA, 2007; KOUDELA, 2006; DESGRANGES, 2006). Especificamente, para a oficina no telejornalismo, os recursos “onde” e “o que” são, dentro do sistema de Spolin, os mais utilizados para os apresentadores, pois eles jogam sem a criação de personagens, direcionados por um trabalho similar ao que fazem profissionalmente e, dessa maneira, o “quem” são eles mesmos.

Desgranges (2006) descreve os jogos de Spolin, baseando-se nos jogos de regras, como aqueles que têm o objetivo de libertar a atuação dos participantes, crianças e amadores, de comportamentos rígidos e mecânicos em cena.

Regras existem, também, para uma organização humana de comportamentos. Assim como nas sociedades existem códigos e leis, num jogo esportivo há princípios a serem respeitados. Nos jogos de improvisação, as regras aparecem para orientar e delimitar uma área de investimento criativo. Segundo Huizinga (2008), as regras são importantes para o conceito de jogo, pois determinam o que “vale” dentro do tempo estabelecido.

Koudela (2006) ressalta que a função do jogo regrado, em Spolin, além de libertar a espontaneidade, gera confiança para que o medo de se expor possa ser deixado de lado. A autora ainda explica que a regra do jogo estabelece um sentido de cooperação entre os jogadores, num acordo de grupo, que busca um objetivo em comum, e também estabelece

uma estrutura para uma ação lúdica, em que a regra pressupõe um processo de integração. Portanto, reformulá-la possibilita transformações num espaço de grupo, resultando em uma decisão livre, porque é consentida por todos. Nesse sentido, as regras da oficina seguem o sistema de Spolin, como um organizador da improvisação, ao buscar abrir maiores possibilidades criativas ao participante. Ramos (2007, p. 45) ao descrever os Jogos Corporais de Angel Vianna, diz que “[...] no ato de jogar, a pessoa tem liberdade para agir a fim de alcançar seu objetivo. O único compromisso é com as regras do jogo. No caso dos Jogos Corporais, essas regras determinam os estímulos iniciais para que a movimentação se inicie”.

Passos (2015), referindo-se ao processo de improvisação em Gelewski, cita Nachmanovitch (1993 *apud* Passos, 2015) para ressaltar que a existência de regras ou de uma estrutura para a improvisação, desencadeia a espontaneidade, estimulando o processo criativo no qual o compromisso com elas é uma maneira de libertar a criação com profundidade e vigor, pois ao se trabalhar dentro de limites impostos pelo meio, os próprios limites são mudados. Neste sentido, acredito que, ao delimitar essas condições, um universo de criação se abre.

Por experiência, quando me encontro num infinito de possibilidades, com tendência ao tudo e ao nada, a facilidade para a paralisação é maior. Se me é dado um norte, um rumo para criar, abre-se um mundo de opções a ser experimentado, por exemplo, se a regra de um jogo pede que o participante mova os cotovelos sempre que falar, podemos pensar que a regra foi limitadora por restringir os movimentos para os cotovelos, mas há uma vasta gama de possibilidades de improvisação, para essa condição que permite descobrir novos gestos corporais. Para os apresentadores, seria uma descoberta de caminhos diferentes dos conhecidos pelo corpo, que pode estar em frente às câmeras ou em uma improvisação propriamente dita, pois, quando um assunto surge, é dado ao jornalista um campo a ser explorado.

O Foco é, para Spolin (1999), fator essencial para os jogos de improvisação, termo que substitui o que ela chamava de “Ponto de Concentração”, porque, ao nos concentrarmos no foco, alcançar o objetivo se torna parte do processo de criação. Como uma bola que faz todos jogarem, o foco liberta o poder de grupo e de gênios individuais, pois todos estão juntos, concentrados no mesmo objetivo, democratizando o jogo, que pode ser exercitado por participantes de profissões e faixas etárias diversas. Sobre isso, Spolin diz:

A mente ocupada com um ponto focal permite movimento estabilizado, o jogador é liberto para a resposta plena, sem censura, orgânica, diante dos muitos estímulos e fenômenos em constante mutação que entram ou emergem durante o jogo. Atitudes,

atenção difusa, defesas e censuras são absorvidas diante do FOCO estabelecido, e a resposta espontânea se torna uma probabilidade. (SPOLIN, 2006, p. 29, grifo da autora)

Assim, quando o participante está se concentrando no foco, pode deparar com uma mudança, dentro de uma situação de atuação, o que o tornará mais propenso a desenvolver a sua capacidade de envolvimento com o “problema” e, também, com os colegas. Spolin (1999) acrescenta, ainda, que o Foco “[...] libera os estudantes para a ação espontânea e proporciona um caminho para uma experiência orgânica ao invés de uma cerebral. Faz possível o perseverar ao contrário do que é pré-concebido e age como um trampolim para o intuitivo” (SPOLIN, 1999, p. 22, tradução nossa).

Chacra (2007, p. 67), por sua vez, explica o Foco, em Spolin, como uma energia destinada à solução do problema, que os jogadores não podem perder de vista, pois tornará “a comunicação daquilo que criam e expressam no palco (o texto) mais clara, e impedindo que os atuantes se percam em subjetivismos ou espontaneísmos, que podem não só poluir a linguagem como afastá-los do jogo proposto”. Os apresentadores de telejornal podem perceber isso em relação à improvisação na televisão e à prática dos jogos, ao buscarem o foco de concentração para evitar os “subjetivismos” e “espontaneísmos” na notícia, poluindo, assim, a linguagem.

A questão da “solução de problemas”, segundo Spolin (2005), proporciona um foco objetivo entre o professor e o aluno ao criar uma unidade orgânica e liberdade de ação no jogo, gerar estímulo e manter os participantes abertos à comunicação. Koudela (2006, p. 48) explica que a solução do problema depende da atuação do jogador e “implica no esforço dos jogadores para chegar até o desenlace e a improvisação espontânea de ações, para vencer o imprevisto”. Logo, para os apresentadores, solucionar problemas na improvisação faz parte do objetivo a ser alcançado.

Dentre os pontos que Spolin (2005) descreve, com relação ao Foco e suas possibilidades, destacamos a disciplina na improvisação, pois, para ela, quando a disciplina é estabelecida livremente pela atividade, torna-se algo responsável e liberto, pois, se é imposta de fora e não é desenvolvida com o problema, resulta em uma ação inibida e até rebelde. Afinal, quando uma expressão criativa está muita solta pode destruir uma força ao invés de estabilizá-la.

Klaus Vianna (2005, p. 101) diz que, para o movimento se tornar fluente, é indispensável trabalhar de maneira disciplinada e organizada:

Quando falo em disciplina e organização, não me refiro a atitudes ditadas do exterior, mas ao ato de dar-se organização, de estabelecer uma disciplina interna. Penso que é muito difícil alguém se sujeitar a qualquer tipo de condicionamento exterior sem que esteja de alguma forma internamente propenso a aceitá-lo.

Tenho uma opinião sobre disciplina como algo positivo, pois, quando a coloco como uma organizadora, ela conduz à clareza do que fazer e possibilita alcançar a qualidade do que proponho.

Ao relacionar a experiência proporcionada pelo jogo com a espontaneidade, Spolin (2005) define aspectos desse último elemento, contidos nos jogos, que se tornam relevantes para a improvisação com os comunicadores. A autora descreve que o ato de jogar desenvolve técnicas e habilidades pessoais, dadas pelo divertimento e pela recepção de estímulos e que acontecem quando o jogador está verdadeiramente aberto para recebê-los. Para lidar com o problema do jogo, um esforço é despendido juntamente com os variados estímulos, pelos quais os jogadores se tornam ágeis, alertas, prontos e dispostos para novos acontecimentos. A espontaneidade é como uma energia liberada para resolver o problema, uma explosão que proporciona rearranjos, desbloqueios, colocando as partes do corpo para funcionarem juntas, num todo orgânico, dentro do todo maior, que é a estrutura do jogo. Da experiência integrada, o indivíduo surge em sua totalidade, aparecendo também o apoio e a confiança que permitem a comunicação dentro dessa atividade. Para Spolin, no jogo, uma ação dirigida provoca espontaneidade, dando acesso à liberdade pessoal do indivíduo, além de despertá-lo fisicamente, intelectualmente e intuitivamente.

Koudela (2006) aponta a espontaneidade como um termo que deve ser claro para não se tornar generalizante, pois sua ação não significa uma ação livre. Chacra (2007) diz que ser espontâneo é o alimento e a base da arte do ator, pois “a 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 em que deve ser espontâneo, deve ser controlado” (CHACRA, 2007, p. 70). Koudela acrescenta que, para Spolin, a espontaneidade é um momento de liberdade pessoal frente à realidade, porque a vemos, exploramos e agimos de acordo com ela, na descoberta da experiência e da expressão criativa, ou seja, a espontaneidade é tomada como uma liberdade de ação e de contato com o ambiente.

Para os apresentadores, a naturalidade para o texto lido está relacionada à espontaneidade, que, por sua vez, está relacionada ao tratamento prosódico dado à leitura. Lopes (2006) indica que a linguagem escrita deve ser lida com espontaneidade, pois o tratamento prosódico, que considera as entonações, proeminências na narração e intencionalidade, confere naturalidade e credibilidade ao jornalismo. A prática com os jogos

de improvisação é uma oportunidade de fazer esse exercício acontecer, não só na fala, como em todo o corpo – corpo-voz, no plano físico. Koudela (2006) ressalta essa relação de espontaneidade no jogo, levada para o plano físico. Na diferença de inventividade e espontaneidade, ela explica que o trabalho de associação de ideias leva à improvisação ao plano cerebral, o que exige que a ação espontânea integre os níveis físico, emocional e mental. O jogo teatral busca o gesto espontâneo a partir da “corporificação”¹³⁵, em oposição ao intelectual ou psicológico, trazendo o conceito de “tornar real”, de Spolin (1975 *apud* KOUDELA, 2006), como um estímulo que possibilita aos elementos do imaginário se mostrarem no palco real, ou seja, no corpo, fazendo com que as coisas existam realmente fora do “fazer de conta”. Nessa linha de pensamento, Ramos (2007) relata que Angel Vianna relaciona o resgate da espontaneidade com o desbloqueio corporal e diz que, por meio de ações que acontecem no corpo, é possível obter maior autoconhecimento e expressividade.

Para a oficina, essa “corporificação” faz bastante sentido no que se refere ao trabalho pretendido, pois o corpo é tomado como instrumento pensante e realizador, pois dele e com ele, acontece a expressividade na comunicação. Nesse sentido, Spolin descreve a “corporificação” como um instrumento valioso para a comunicação:

O jogador pode dissecar, analisar, intelectualizar ou desenvolver um caso histórico valioso para uma cena, mas se ele não é capaz de assimilá-lo e comunicá-lo fisicamente, é inútil para a forma teatral. Ele nem solta os pés, nem traz o fogo da inspiração para os olhos daqueles que estão na plateia. O teatro não é uma clínica, nem deveria ser um lugar para reunir estatísticas. O artista deve ir além e expressar um mundo que é físico, que transcenda objetos – mais que uma precisa observação e informação, mais que o próprio objeto físico, mais que o olho pode ver. Nós devemos achar os instrumentos para essa expressão. “Corporificação” é um instrumento e tanto. (SPOLIN, 1999, p.17, tradução nossa)

Portanto, ao trazermos a ideia da “corporificação”, distanciamos-nos da imitação. Ramos (2007, p. 38) descreve que para Angel Vianna, o conhecimento do corpo faz o ator “[...] fugir da imitação e partir para a criação, uma vez que ele sabe que é, por natureza, diferente do outro, e que a imitação pode parecer falsa. Está certo de que é capaz de, usando o seu potencial, criar um modo de atuar diferenciado”. Logo, o exercício de sair da imitação é uma maneira de buscar o estilo próprio de atuar.

Costumo contar, durante a oficina, uma cena que nunca me saiu da cabeça: quando minha sobrinha tinha talvez uns 4 anos e estava brincando no quintal. Era um dia lindo de sol, mas ela abriu a sombrinha e veio caminhando, em direção a casa, como se estivesse chovendo

¹³⁵ Spolin usa o termo *physicalization*, no livro *Improvisation for the Theater* – “Improvisação para o Teatro”. Em lugar de “fiscalização”, Koudela (2006), revisando a tradução, estabeleceu “corporificação” como mais adequada.

muito. Parei o que estava fazendo para observar aquela cena tão real. O corpo dela, debaixo da sombrinha, vinha-se esquivando da suposta água e, quando ela entrou em casa, fechou a sombrinha, sacudindo-a, para escorrer “o molhado”, dizendo: “Que chuva, hein, tia!” Sim, estava realmente chovendo, porque eu conseguia ver uma chuva forte através do seu corpo. Ela estava inteiramente entregue ao que acreditava e, sem palavras, dizia tudo corporalmente. Não havia plateia, e ela não fazia teatro, só estava brincando, e não imitando.

Chacra (2007) explica que as crianças brincam espontaneamente de representar sem a preocupação do “para quem”. Elas representam suas vivências, o mundo real ou imaginário, estimuladas pelo adulto, em um processo de nutrição no jogo, em que o texto possui um sentido de “expressão” mais do que o de uma “comunicação”. Essa é a diferença para os jogadores e os apresentadores, mas, nesse exemplo, estão inseridas a questão da espontaneidade e do corpo fora da imitação.

Da relação física-intelectual-intuitiva, despertada na experiência do jogo, Spolin (2005) enfatiza o intuitivo como o nível vital para a aprendizagem, pelo mesmo trabalhar além do plano intelectual. Segundo a autora, “O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação” (SPOLIN, 2005, p. 4). Spolin acrescenta que, por meio da espontaneidade, podemos “re-formar” a nós mesmos, pois o espontâneo cria uma explosão que liberta referências estáticas, memórias que foram sufocadas por fatos antigos ou informações trazidas por teorias que não foram digeridas. Assim, a espontaneidade é colocada como um momento de liberdade pessoal, frente à realidade a ser explorada, pela qual funcionam as mínimas partes do todo orgânico, em um momento para descobertas, experiência e expressão criativa.

Nesse todo orgânico, incluo a questão da escuta, que para mim é um importante aspecto nos jogos de improvisação. No exercício do jogar, o ato de escutar vai sendo mais apurado quando o jogador passa a se entregar ao jogo e ao que vem do outro jogador para a continuidade da improvisação. Sobre a escuta no jogo, Ryngaert diz, apropriadamente, que:

A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga escala, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se

experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora. (RYNGAERT, 2009, p. 56)

Reyner¹³⁶ (2011), ao dissertar sobre “A teoria da escuta”, de Pierre Schaeffer, estabelece as funções do ouvir e do escutar. Ouvir (*entendre*) seria um processo passivo, que significa “ser atingido por um som”, o perceber pelo ouvido, um ato receptivo, ou seja, ouvir seria um ato contínuo, constante e desinteressado. Ao contrário, escutar (*écouter*) é um processo ativo e que apresenta interesse, é ter a atenção ativada por um som, é “prestar ouvidos para escutá-los (*les entendre*)”, é oferecer interesse específico. (SCHAEFFER, 1966 *apud* REYNER, 2011, p. 95)

Nesse sentido, estar alerta, inteiro, para e com o outro, de maneira ativa e interessada, faz toda a diferença, pois a improvisação depende dessa conexão para que haja a espontaneidade e depende de como o outro vai agir para que se dê continuidade ao jogo. Ouvir um ruído, um comentário, estar atento a algo que possa acontecer, como um imprevisto ou algo que não deu certo, pode ser material a ser usado na improvisação, mas isso geralmente acontece se estou em estado de alerta, confortável e disponível para o aqui e o agora, lançada no intuitivo, em uma espécie de atenção flutuante, como acontece com psicoterapeutas em atendimentos. Essa atenção me conecta com o outro e com o espírito do jogo. Koudela (2006) comenta que o imprevisto vai ser vencido dependendo da atuação de cada jogador que se esforça, na solução do problema, para o desenlace na improvisação espontânea de ações. A tensão é fundamental no jogo, significando incerteza, acaso e, por isso, o que vai estabelecer a relação direta entre os parceiros é a energia gerada pela concentração de atenção.

Ao contrário de um jogo esportivo ou como no *match* de improvisação¹³⁷, em que há a necessidade de um ganhador ao final, um jogo de improvisar se ganha no ato de jogar, mantendo “a bola” no ar, ou seja, a improvisação acontece durante o processo, no bate-bola dos jogadores. Como diz Spolin (2005), é na compreensão do processo orgânico que o trabalho se torna vivo. Portanto, o material e a substância da improvisação surgem da coesão de um ator atuando com o outro, sendo que a qualidade, a amplitude, a vitalidade desse material é proporcional ao processo experienciado em termos de espontaneidade, crescimento orgânico e resposta intuitiva.

¹³⁶ Igor R. Rainer é bacharel em piano (2010) e mestre em Música (2012), pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹³⁷ Criado no Canadá, o *match* funciona como um esporte com regras próprias, entre grupos que disputam a improvisação entre si.

No processo, um jogador aproveita a bola, ou seja, há uma situação recebida em imprevisto, para rebater com o seu próprio imprevisto, oferecendo material para o parceiro jogar. Para pensarmos isso, há uma metáfora utilizada na oficina, tomada de empréstimo de “Tênis X Frescobol”, de Rubem Alves (1999)¹³⁸. Nesse texto, o autor compara o jogo de tênis ao do frescobol, levando a metáfora para as relações pessoais, por meio da seguinte reflexão: no frescobol, ao contrário do que acontece no tênis, um jogador não quer que o outro erre ou não quer dificultar uma jogada para ganhar pontos sobre o parceiro, mas facilitar a jogada para que a bolinha se mantenha no ar o maior tempo possível, ou seja, o ganhar está no prazer de jogar. Nas palavras do autor:

O frescobol se parece muito com o tênis: dois jogadores, duas raquetes e uma bola. Só que, para o jogo ser bom, é preciso que nenhum dos dois perca. Se a bola veio meio torta, a gente sabe que não foi de propósito e faz o maior esforço do mundo para devolvê-la gostosa, no lugar certo, para que o outro possa pegá-la. Não existe adversário porque não há ninguém a ser derrotado. Aqui, ou os dois ganham, ou ninguém ganha. E ninguém fica feliz quando o outro erra, pois o que se deseja é que ninguém erre. O erro de um, no frescobol, é como uma ejaculação precoce: um acidente lamentável que não deveria ter acontecido, pois o gostoso mesmo é aquele ir e vir, ir e vir, ir e vir... [...] o bom ouvinte é aquele que, ao falar, abre espaços para que as bolhas de sabão do outro voem livres. Bola vai, bola vem – cresce o amor... (ALVES, 1999, p. 53)

Ryngaert (2009) diz que, na mobilização das capacidades de escuta e reação entre os jogadores, cria-se um estado de cumplicidade, que faz parte das dimensões do prazer do jogo. O mesmo aconteceria com os apresentadores da oficina, pois o prazeroso e proveitoso é manter a improvisação acontecendo, como no jogo de frescobol. No caso do telejornalista, a “bola” se faz presente não só no momento da improvisação, na oficina, mas também em seu trabalho, ou seja, no conjunto de fatores que o cercam e demandam sua atenção enquanto o jornal está acontecendo. A “bola” é jogada por toda a equipe, sendo os apresentadores e os repórteres que se mostram jogando para os telespectadores.

O olhar é um ponto significativo na prática dos jogos, pois se conecta com a escuta, com a relação com o outro e com o espaço. Spolin (2005) diz que deve haver um olho penetrante para ver o ambiente, assim como um contato verdadeiro entre os jogadores. Para a autora, “[...] quando um braço realmente segura outro braço ou um olho olha bem dentro de outro olho, tornam o espetáculo mais vivo e mais sólido. A plateia é capaz de sentir quando um contato é verdadeiro” (SPOLIN, 2001, p. 81). Com relação aos jornalistas de TV, Cotes (2008) indica que eles se comunicam com os olhos e, eventualmente, por meio dos gestos das

¹³⁸ ALVES, Rubem. O retorno e terno. Campinas, SP: Papiros, Speculum, 1992, 16ª Ed. 1999. Tênis X Frescobol, p. 51-53.

mãos. Lopes (2006) explica, por meio de Maciel (1995 *apud* LOPES, 2006), que a credibilidade e a empatia na TV vêm através do olhar, quando o apresentador mira, diretamente nos olhos do telespectador, abrindo um poderoso canal de comunicação enquanto fala. Isso é realizado pelo *teleprompter*, que possibilita o olhar focado no telespectador. Na oficina, exercita-se o olhar nos exercícios e nos jogos, para uma boa conexão com o outro, para a fluidez do jogo e da escuta.

Na improvisação, vir para o jogo com algo programado, geralmente não funciona, porque eu não sei o que o outro pode fazer ou propor em seu improviso. Se eu começo o jogo, pode ser que consiga introduzir o que estava pensando, previamente, mas, a partir daí, nada é previsível, porque há a desconhecida contribuição do outro. Por isso, se eu ficar presa à minha ideia, o jogo não flui, pois estarei impondo o que está na minha imaginação ou no que quero que aconteça, não dando ao outro a liberdade de improvisar, de ouvir e de deixar a intuição e o conhecimento agirem como um canal para a improvisação. Gelewski (1969 *apud* PASSOS 2015, p. 146) diz:

Porque para fazer da improvisação uma arte, é preciso prontificar-se conscientemente para servir de canal e instrumento à intuição; é preciso entregar-se integralmente a uma guiança sobre a ação da qual nada sabemos com antecedência; é preciso abrir-se tão totalmente quanto possível aos impulsos e mandamentos de forças superiores às mentais.

Ryngaert (2009) descreve a capacidade dos atores de serem “ingênuos” para se deixarem surpreender, justamente para não contarem com o conhecimento prévio da partitura do parceiro. A antecipação se transforma em uma ameaça quando as estruturas rotineiras se fazem frequentes e a ingenuidade, então, torna-se indispensável na improvisação.

A ingenuidade é uma maneira de estar aberto e de abrir espaço ao jogo, que transita, mais fluidamente, em terrenos favoráveis, ou seja, lugares pelos quais os participantes se mostram disponíveis. Nesse sentido, um exemplo que costumo mencionar para os apresentadores, na oficina, está relacionado com as entrevistas, pois elas podem ser ainda mais ricas, se estivermos atentos e de corpo inteiro para o entrevistado, realmente interessado e escutando o que é dito. Se o entrevistador está preocupado com as perguntas elaboradas, com o que é preciso dizer, a escuta se torna comprometida. Portanto, é preciso estar aberto às informações novas que podem surgir na entrevista, esse material precioso que possibilita serem feitas perguntas diferentes e fora do preparado, podendo ser até um assunto inédito ou que leve a conversa para caminhos não esperados. Como diz Rubem Alves (1999, p. 67, grifo do autor):

Escutar é complicado e sutil. [...] a gente não aguenta ouvir o que o outro diz sem logo dar um palpite melhor, sem misturar o que ele diz com aquilo que *a gente tem a dizer*. Como se aquilo que ele diz não fosse digno de descansada consideração e precisasse ser complementado por aquilo que a gente tem a dizer, que é muito melhor. [...] não basta o silêncio de fora. É preciso silêncio dentro. Ausência de pensamentos. E aí, quando se faz o silêncio dentro, a gente começa a ouvir coisas que não ouvia.

A questão do repertório é presente na oficina como um fator importante a ser considerado na prática da improvisação. Quando a escuta se conecta com esse elemento, um grande potencial para a improvisação de qualidade se instaura, ou seja, existindo repertório, é possível confiar no intuitivo, pois, ao fazer o “silêncio dentro”, a ideia vem do conhecimento adquirido e se expressa na improvisação. Desse modo, o repertório é o conhecimento e as informações a respeito do tema a ser improvisado. Eis as seguintes palavras de Ryngaert (2009, p. 89) sobre esse assunto:

Uma longa tradição do trabalho teatral, retomada especialmente pelo *Théâtre du Soleil* e pelo *Théâtre de l’Aquarium*, afirma que um improvisador se alimenta de informações que sustentam seu jogo e aprofundam o sentido dele. A propósito de 1789, do *Théâtre du Soleil*, Catherine Mounier escreve: “Improvisa-se, alimenta-se a imaginação de informações, examinando uma matéria analítica e iconográfica considerável”.

Nas oficinas (PEREIRA, 2009), costumo citar o cartunista Henfil (1982), quando ele diz da necessidade de informação para criar. Isso é valioso para os jornalistas que lidam, o tempo todo, com informação, pois, em meu entender, eles precisam estar conectados com diversos assuntos, para uma rica construção do texto, que vai ser revelado aos telespectadores. Ter conhecimento é, então, como ter uma “caixa de ferramentas”, para utilizar quando necessitar. Os jogos de improvisação proporcionam um tempo de ação para um raciocínio rápido, no qual aproveitamos, no aqui e no agora, o que vem de imediato à mente, achando saídas para serem articuladas com o que é determinado pelo próprio jogo. Afinal, se não tenho ferramentas como vou articulá-las? O cartunista fala de *dobermans* atrás de nós para que a criação aconteça, como um estado de urgência necessário:

O conhecimento é que te dá mais condições de criar. Vem o cachorro preto, você corre, se joga n’água. Você nada, nada de peito, de borboleta. Vai que o cachorro preto não vá embora, fique na margem. Aí você tem de nadar de outro jeito, tem que boiar, tentar outros estilos, ir se aguentando. É isso: quem tem pouco conhecimento morre afogado, ou o cachorro pega. (HENFIL, 1982¹³⁹)

¹³⁹ Henfil – A Redação Como Libertação. Universidade de Brasília – Curso de Extensão. Publicado em: Revista de Psicologia, out/1982, ano V, n. 28, Grupo Editorial Spagat. Disponível em: <<http://www.bancodeescola.com/henfil.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

Ter repertório nos dá subsídios para improvisar, pois, se há repertório corporal, esse pode nos ajudar na expressão do que queremos dizer. Assim, um amplo repertório pode possibilitar a construção de ideias, evitando cair no lugar de costume. Há, na prática dos jogos, a oportunidade de sairmos dos vícios de movimentos e de expressões da fala, utilizando da experimentação. Creio que, em muitos momentos, nas mais diversas situações, podemos cair na tendência de expressar um tipo de gesto, uma maneira de falar, manifestando trejeitos repetitivos, que podem se tornar uma assinatura pessoal, ou, ainda, uma armadilha, quando esse gesto passa a ser lido como uma limitação, uma falta de possibilidade inovadora.

Alice Maria (2004) diz que é fundamental para o repórter, ou para o apresentador, ter conteúdo e facilidade para improvisar. Durante a entrevista com uma fonoaudióloga, ao ser abordado o tema da improvisação para apresentadores, surgiu o assunto a respeito do repertório:

O que você diz da improvisação para o trabalho dos apresentadores?

– É uma das coisas mais difíceis, é... os apresentadores veem com o tempo e com a tarimba, então, muitas vezes... não dá pra você pegar uma pessoa que nunca fez ao vivo e colocar ele ao vivo. Ele precisa aprender, ele precisa... é um conhecimento que vai acumulando, é um conhecimento tácito. Se você fala assim “tem jeito de pegar uma pessoa que acabou de começar e ela ser isso?” A não ser que ela tenha uma habilidade de improvisação muito grande... porque o improvisar, no jornalismo, depende do tanto que você tem conhecimento, do tanto que você tem para falar. Se você não tem isso, você não consegue... não consegue. As experiências acumulam, entendeu? (FONOAUDIÓLOGO A, 2015)

Rector e Cotes (2005) explicam que, para os apresentadores, é importante saber escolher as palavras, pois, quando estão sob tensão, usam clichês e estereótipos, com palavras e expressões que perdem valor na repetição e desvalorizam o texto, podendo até aborrecer os ouvintes. Portanto, a fim de trabalhar essas questões, as autoras recomendam a constante leitura de textos não coloquiais, para aumentar o vocabulário e evitar o óbvio.

No que se refere a isso, muitas vezes, no percurso da criação artística, percebia que meu corpo estava se repetindo. Conforme Passos (2015, p. 84) explica:

Para Gelewski, o dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação. Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada¹⁴⁰, poderá atingir um aprofundamento sobre as possibilidades de sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

¹⁴⁰ A princípio, podemos relacionar a improvisação estruturada de Gelewski à improvisação sob o sistema de regras de Spolin, como uma maneira de ter a improvisação calcada por um direcionamento, uma estrutura para criação para se alcançar improvisações mais livres, em qualquer ambiente de improvisação, incluindo o telejornalismo.

Quando há a falta de tempo, algo recorrente na vida de um telejornalista, como também a pressão de trabalho a que são submetidos, optar pelo conhecido é o caminho mais fácil. Nesse sentido, conhecer previamente um assunto é diferente de ler algo anteriormente, que também é diferente de improvisar. Se não há conhecimento dos ingredientes de uma cozinha, como improvisar uma boa comida? Para Chacra (2007), o improviso artístico requer além de talento natural, o domínio do ofício, pois, como a autora exemplifica, um jantar pode sair melhor, quando realizado de última hora, se o cozinheiro tiver conhecimento e domínio de sua arte. Dessa maneira, os jogos de improvisação podem fazer refletir sobre a tendência à zona de conforto na criação e nas atitudes quando essas surgem como *dobermans*, correndo atrás dos participantes, fazendo com que os mesmos encontrem saídas criativas.

Para Cotes (2008), a falta de conhecimento a respeito de um assunto, pelo comunicador, depõe contra a expressividade da fala e isso pode ser confundido com o estilo de narração do profissional. Lopes (2006) também aponta para o envolvimento com a notícia, relacionando o prévio conhecimento como um benefício para a narração do texto pelo apresentador. Isso significa, dentre vários aspectos, estar ciente do conteúdo, das escolhas tonais e das proeminências de um texto, ou seja, demanda a marcação de ênfases, para que a interpretação seja adequada. Há uma relação entre o conhecimento prévio e a intencionalidade. O autor diz, ainda, que “a intenção se situa na esfera cognitiva, pois, para atribuir um dado sentido ao enunciado, o falante recorre a representações mentais acerca de experiências prévias e do seu conhecimento de mundo” (LOPES, 2006, p. 84). Ou seja, há uma busca da expressividade, a partir das experiências prévias, dada pelo repertório.

Na prática com os jogos de improvisação, eram muitos os sentimentos que a floravam em mim, e em outros colegas, durante as aulas: a ansiedade pela espera do jogo a ser lançado; o medo do desconhecido; a satisfação quando, na improvisação, uma frase ou movimento caía como luva ou era aproveitado pelo colega; o pânico quando havia o “branco” na mente, que paralisava qualquer ação, fazendo com que segundos no palco fossem horas de tortura; além da frustração de não ter feito determinada coisa no exato momento em que a improvisação pedia. A incerteza é uma particularidade do jogo. Huizinga (2008) aponta para duas características gerais do jogo: a tensão e a incerteza, fazendo a seguinte pergunta: “dará certo?”. Spolin (2006) diz que as oficinas trazem pontos de desequilíbrio que liberta os jogadores de atitudes de defesa, dando-se, a partir do momento em que o organismo passa a responder como um todo. Ela explica que, para o reequilíbrio, o movimento constante deve liberar a energia necessária para lidar com o desconhecido, deixando a oficina com a incumbência de transformar a apatia e a atitude de defesa em envolvimento.

Outro ponto importante nos jogos é a energia. Vianna (2005) explica que a energia vital é aquela que gera um fluxo energético, sendo processada por todas as áreas do corpo humano, em um movimento contínuo. Essa corrente, que é produzida por uma atividade biológica, nos faz nos relacionarmos conosco e com o mundo ao nosso redor. Ele ainda acrescenta que a produção e concentração de energia vital será maior, proporcionalmente, dependendo do quanto estivermos presentes em nós mesmos, atentos a cada gesto e deslocamento – a consciência.

Para Spolin (2006), a energia pode ser gerada e trocada dentro do grupo quando todos estão, verdadeiramente, experienciando o jogo. Spolin (2005) ressalta que no palco não há intervalos, pois o que quer que aconteça é energia que poderia ser canalizada para a cena. Nesse sentido, ênfase na oficina a atenção com os corpos dentro e fora do jogo, pois não só para os que estão em cena, mas, também para os que estão observando, é essencial para a cena que a energia de toda a equipe esteja voltada para o que está acontecendo. Isso pode ser levado para o contexto experienciado pelos profissionais de telejornalismo. Em uma das entrevistas, realizadas com alguns apresentadores, um deles fez a seguinte observação, quando foi perguntado sobre o que tira sua atenção no momento do jornal:

*- Há alguma coisa que te chama atenção, que tira a atenção do que você está fazendo na hora?
- Quando começam a conversar... os cameramen... tem um deles que fala demais e me irrita isso.
(APRESENTADOR 1, 2015)*

Da mesma maneira que a prática do jogo causava em mim tensão e incerteza, também proporcionava alegria, quando o objetivo era alcançado ou quando a conexão com os colegas fazia a improvisação fluir – momentos mágicos quando tudo se encaixava tão bem, com a improvisação caminhando na infinitude do possível. Segundo Ryngaert (2009, p. 72):

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal.

Desde o tempo em que as oficinas começaram, em 2001, verifico que esses sentimentos estão presentes nos diversos públicos que as vivenciam. Os sentimentos de satisfação podem estar também relacionados com o que os jogos de improvisação possibilitam, como a integração de grupo; a cumplicidade com o colega; a parceria e a necessidade do “bate-bola”; o cuidado com o outro; um olhar mais sensível para as dificuldades; a abertura e disponibilidade para enfrentar o novo; a reflexão sobre o que foi

feito para se darem as conexões com a vida profissional; e a motivação para a evolução em novas tentativas de expressão. Coelho, assim define o exercício dos jogos:

A investigação proporcionada pelos jogos improvisacionais possibilita, assim, que o participante apreenda, de maneira livre e prazerosa, os diferentes aspectos particulares que envolvem o exercício da linguagem teatral: a **imaginação**, possibilitando que a consciência reflita sobre si, e invente a si mesma, abrindo-se para diferentes formas de compreender e retratar o mundo; a **ação**, quando o indivíduo “arregaça as mangas” e atua efetivamente, transformando o presente, executando aquilo que a imaginação formulou; e a **reflexão**, que lhe permite analisar os fatos e circunstâncias, e traçar parâmetros para a criação e a sua atuação, tanto na esfera da arte quanto na da vida. (COELHO, 1988 *apud* DESGRANGES 2006, p. 89, grifo do autor)

Retomaremos a questão da reflexão, mais adiante, juntamente com o tema “avaliação”, de Spolin, no momento “Partilha” da oficina.

Outro aspecto utilizado na oficina é a imagem. Esta aparece para aumentar a possibilidade de visualização mental e para ajudar a expressão do corpo. Huizinga (2008) menciona que o jogo é baseado na manipulação de certas imagens, atravessadas por uma “imaginação de realidade”. O autor aponta que as atividades arquetípicas da sociedade são marcadas pelo jogo, sendo o uso da linguagem um meio de designar as coisas:

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. (HUIZINGA, 2008, p. 7)

Assim, quando eu digo: “o pescoço solto, como o pescoço de mola daqueles cachorrinhos de brinquedo, muito usados para decorar táxis”, essa imagem ajuda o corpo a reagir, a experimentar o movimento de balançar a cabeça pelo pescoço, como uma mola. Outro exemplo disso, já citado, refere-se ao espaço interno das articulações, como o “aerado” do chocolate ou do queijo.

Por fim, é necessário descrever a relação “palco-plateia”, na oficina, pois tal relação estabelece a observação dos participantes, que ora estão assistindo os colegas, ora improvisando. Para Spolin (2006), quando o jogador ou time tem um problema, que é o Foco na área do jogo, os outros passam a ser plateia. Sendo que, esta não fica sentada esperando a sua vez de jogar, mas está aberta à comunicação e à observação, a partir desse ponto de vista.

Desgranges (2006) aponta a observação no jogo dramático como prática teatral, em que a experiência de estar em cena, como a de observar, é relevante para o processo de investigação dos jogadores. Ramos (2007, p. 40), descrevendo sobre o trabalho de Angel

Vianna, diz que desenvolver a observação é indispensável para que o trabalho aconteça e acrescenta que “temos que observar sem preconceitos, as ações e reações que se produzem no corpo para conseguir a integração”.

A observação faz parte do trabalho que os fonoaudiólogos realizam com os telejornalistas, sendo a avaliação de seu desempenho um exemplo dessa prática. Com relação a isso, Feijó (2003) dispõe um roteiro para observação da fala, dos gestos e da postura no vídeo, e também para a gravação em *off* do apresentador. Para os apresentadores, na oficina, a observação é uma maneira de praticar a consciência de si, de aprenderem com o aquilo que é visto, de estarem atentos às informações e a tudo o que acontece ao redor deles.

Até aqui foram abordados aspectos que são identificados no trabalho prático com as oficinas “Jogos de Improvisação Cênica”. Os demais pontos serão tratados, a seguir, ao longo da explicação sobre os exercícios e jogos, realizados nos encontros.

4.2.2.1 Os jogos de improvisação da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”

Jogos físicos com a voz e com a fala

O Quadro 12 mostra os jogos físicos com a voz e com a fala, dos módulos I e II.

Quadro 12 - Jogos físicos com a voz e com a fala – Módulos I e II

MÓDULO I: JOGOS FÍSICOS COM A VOZ E COM A FALA
<p>Em círculo: a liberação do som junto com o movimento, a escuta, o foco, o ritmo individual, o ritmo do grupo, o olhar, a direção.</p>
<p>Truu: a soltura da voz. Descrição: ao som de “truu”, o torso faz movimentos para baixo e para cima em escala ascendente e descendente. Objetivo: exercitar a sincronia do som, em escala ascendente e descendente, junto com o movimento do corpo. Professor de aprendizado: Suzan Patrick. Liberar o som junto com o corpo é inspirado em Linklater.</p>
<p>Rá!: a soltura da voz. Descrição: pernas e braços marcam o ritmo ao som de “rá”. Objetivo: exercitar o uso de corpo em sincronia com o som, direção de corpo para os lados direito e esquerdo, o foco, a energia de grupo, o olhar, o ritmo, a concentração na marcação do ritmo e nos colegas. Professor de aprendizado: Suzan Patrick. Liberar o som junto com o corpo é inspirado em Linklater.</p>
<p>Rop!: a sequência de movimentos ao som de “Rop!” – em grupo. Descrição: o participante passa para o colega o som de “rop” e assim o som é passado sucessivamente, até chegar nele novamente. Objetivo: conectar a voz com o movimento corporal, a escuta, o olhar, o estado de alerta, a direção. Professor de aprendizado: oficina dos mímicos argentinos do Grupo W.C.¹⁴¹</p>

¹⁴¹ W: Walter e C: Carlos. Oficina realizada com o grupo no 1º Festival Internacional de Teatro de BH /MG.

O jogo segue os princípios de Spolin (aspectos relacionados à escuta) e de Linklater (olhar, ritmo e voz).

Bolinha: o jogo com o uso de uma bolinha para o exercício da fala – em grupo.

Descrição: ao lançar a bolinha para o colega, uma palavra é pronunciada.

Objetivo: exercitar o uso de regras, a sincronia do corpo com a fala, a emissão e articulação da voz falada, a concentração, a memória, o pensamento rápido, a agilidade, o deslocamento, o bate-bola.

Professor de aprendizado: John C. Murphy, Rasa Allan Kazlas e Suzan Patrick.

Os princípios também seguem Spolin (jogo) e Linklater (voz).

MÓDULO II: JOGOS FÍSICOS COM A FALA

Em círculo: a liberação da fala com o movimento, a escuta, o foco, o ritmo individual, o ritmo do grupo, o olhar, a direção.

Bolinha II: o jogo com o uso de uma bolinha para o exercício da fala – em grupo. Aumento do grau de complexidade utilizada no Módulo I.

Descrição: ao lançar a bolinha para o colega, uma palavra é pronunciada. Acrescenta-se o deslocamento pelo espaço.

Objetivo: exercitar o uso de regras, a sincronia do corpo com a fala, a emissão e articulação da voz falada, a concentração, a memória, a agilidade, o deslocamento, o bate-bola.

Professor de aprendizado: John C. Murphy, Rasa Allan Kazlas e Suzan Patrick.

Os princípios também seguem Spolin (jogo) e Linklater (voz).

Entrevista na balada: a conversa com uma entrevista.

Descrição: entrevista em duplas, onde o corpo improvisa movimentos espelhados no ritmo da música.

Objetivo: lidar com os ruídos, os movimentos, a produção de diálogo e improvisação em dupla.

Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos jogos de Spolin.

Fonte: oficina e o próprio texto

Para os apresentadores, os jogos com a voz e com a fala têm por objetivo, além de exercitar os aspectos citados, estabelecer a conexão por meio do olhar, da escuta e do ritmo, tanto individualmente como para o grupo. No trabalho com telejornalistas, Cotes ao citar Laver (1994 *apud* COTES, 2005), menciona que gestos, postura, movimentos de cabeça e do corpo, das expressões faciais e do contato com os olhos complementam e dão suporte ao ato da fala. Nesse sentido, esses jogos enfatizam o uso dos movimentos, em consonância com a voz, de maneira bem marcada.

O jogo “Entrevista na balada” foi criado utilizando os princípios do jogo espelhado do módulo I, tendo como suporte a utilização da música, do ritmo e da improvisação em dupla para uma entrevista, exercitando o corpo em constante movimento durante toda a fala. Para a criação desse jogo, foram também pensados os diversos fatores externos presentes no momento de uma transmissão ao vivo, ou seja, tudo a que os profissionais precisam estar atentos, assim como os possíveis ruídos que acontecem durante o trabalho. Como dizem Stier e Feijó (2005, p. 141)

São tantas as variáveis com que esses profissionais têm que lidar que pode se tornar impossível “pensar” na voz e na narração no momento da gravação. Uma fala no *teleprompter*, o excesso de informações no ponto eletrônico, o tempo escasso e controlado das entradas ao vivo, somados ao conteúdo da mensagem, são suficientes para desviar a atenção da forma como serão utilizados os recursos vocais.

Assim, o jogo exercita a possibilidade de lidar, por meio da improvisação, com algumas das tantas variáveis que surgem.

Jogos físicos

O Quadro 13 apresenta os jogos físicos dos módulos I e II.

Quadro 13 - Jogos físicos - Módulos I e II

MÓDULO I: JOGOS FÍSICOS
No espaço: a improvisação livre, o trabalho em parceria, o trabalho em grupo.
<p>Corpo no espaço e jogo de juntar: explorar o corpo no espaço ao som do pandeiro. Descrição: explorar o corpo no espaço, velocidades variadas, pausas e a observação do espaço. Acrescenta-se no jogo, o pedido por agrupamentos de pessoas. Objetivo: praticar a noção de tempo, de espaço, a musicalidade, a percepção do próprio corpo, do corpo do outro e do grupo, a integração de grupo. Professor de aprendizado: Paulinho Polika¹⁴², com a utilização do pandeiro (Escola de Marilene Martins). Spolin, com princípios do jogo.</p>
<p>O jogo da não visão: improvisar sem visão e guiar quem não vê. Descrição: em duplas, explorar a improvisação dos movimentos sem a visão e guiado pelo colega, usando os níveis no espaço. Objetivo: cuidar de si e do outro, a confiança, a cumplicidade, a percepção espacial, a sensibilização, o corpo no espaço, o corpo na música, a improvisação livre. Professor de aprendizado: Marilene Martins por Angel Vianna e Rasa Kazlas por Spolin.</p>
<p>O jogo do espelho: movimento espelhado. Descrição: improvisação de movimentos espelhados em dupla. Objetivo: ampliar a atenção, o olhar com os olhos e com o corpo, a parceria, a escuta corporal, a percepção e coordenação motora, a improvisação livre, a comunicação não verbal. Professor de aprendizado: Escola de Marilene Martins por Gelewski e Rasa Kazlas por Spolin.</p>
MÓDULO II: JOGOS FÍSICOS
No espaço: a investigação corporal na improvisação livre, o corpo no espaço.
<p>Sensibilização de olhos fechados: trabalhar, de olhos fechados, a sensibilização corporal em diversas situações imaginárias. Descrição: improvisação física por meio de estímulos dados pelo coordenador, que variam na intensidade, nos detalhes para a movimentação em diversos locais. Objetivo: sensibilizar, por meio de sensações diversas para expressão do corpo, investigação corporal e individual, “corporificação”. Professor de aprendizado: criação inspirada nos aprendizados de Marilene Martins, Rasa Kazlas, Lake Simon, dentro do princípio de “corporificação” de Spolin.</p>

¹⁴² Ator e diretor de teatro, especialista em trabalhos com formas animadas. Deu aulas de teatro e dirigiu os espetáculos “Quebra-Cabeça” e “Isto Aqui não é Gotham City”, do Grupo de Dança 1º Ato (BH/MG).

Investigação de tipos físicos: acentuar as partes do corpo.

Descrição: acentuar a caminhada pela transferência de peso para os pés e por tensão em partes isoladas do corpo.

Objetivo: observar os contrastes do corpo e de suas expressões, experimentar.

Professor de aprendizado: criação inspirada no “QUEM” de Spolin.

Acentuando partes do corpo e expressões faciais:

Descrição: exploração de expressões variadas de rosto.

Objetivo: observar as mudanças corporais a partir da expressão facial.

Professor de aprendizado: criação inspirada nos princípios dos jogos físicos para experimentação corporal.

Fonte: oficina e o próprio texto

Para os apresentadores, os jogos físicos do módulo I vão trabalhar a sensibilização na comunicação não verbal, por meio da improvisação no espaço com o outro, com o intuito de aguçarem o sentido de parceria, de cumplicidade e de confiança, além de ampliação da escuta.

Quanto à relação do jogo com o espaço, após o aquecimento corporal, em círculo, os jogos exploram o espaço do recinto, ampliando também a relação com o outro. Ramos (2007, p. 53), esclarece sobre a relação do espaço no Jogo Corporal de Angel Vianna:

No Jogo Corporal, é importante saber se relacionar com o espaço, saber jogar com o outro, saber, principalmente, perceber o outro. Por meio dos jogos, faz-se que as pessoas, em especial os atores, não passem pela vida sem notar que existe um espaço que é, ao mesmo tempo, limitado e amplo.

O jogo “Corpo no espaço e jogo de juntar” usa o deslocamento dos participantes, exercitando velocidades variadas, pausas e a observação para que o espaço seja preenchido por todos em harmonia. Esse jogo permite a percepção de si e do outro no ambiente de atuação. Com relação aos jogos de caminhada no espaço, Spolin (2006, p. 41) afirma:

[...] mais do que exercícios de percepção sensorial, são maneiras orgânicas de perceber/sensibilizar/experienciar o ambiente (espaço) à nossa volta como uma dimensão atual na qual todos entram, comunicam-se, vivem e são livres. Distrações são abandonadas, e os jogadores são ajudados a entrar no momento presente, com outros jogadores e com formas e objetos.

O jogo da “não visão” vai explorar o movimento do corpo, no espaço, em duplas, ao som da música, nesse momento os deslocamentos corporais, em improvisação, usam os níveis baixo, médio e alto no espaço, inspirados em Laban¹⁴³ (1978), que estudou essa composição de níveis no espaço da qual a dança faz utilização. O fato de um dos jogadores improvisar os movimentos sem a visão, altera a percepção sensorial, enquanto aquele cuja visão não foi

¹⁴³ Rudolf Laban (1879 – 1958) Bailarino, coreógrafo húngaro e pesquisador na dança. Criou vários centros de pesquisa e desenvolveu uma notação de registro do movimento conhecida como “Kenetography Laban” ou Labanotation nos EUA.

alterada pode fazer uma observação diferenciada do espaço. Como diz Vianna (2005), é por meio do olhar que é mostrada a necessidade da relação com o espaço, pois por este ser limitante, é necessário o convívio com ele, aprendendo, assim, a olhar além dos limites da sala.

O “Jogo do espelho” é usado tanto por Gelewski, de acordo com Passos (2015), como por Spolin (2006). Um exercício/jogo também usado na escola de Marilene Martins. O jogo, em dupla, explora a comunicação não verbal, com os movimentos improvisados e espelhados, e são exercícios de reflexo espontâneo e da não imitação. Esses jogos são descritos e denominados por Spolin (1999) de *Mirror Series* – Séries do espelho – ou: siga o seguidor. Em minha prática, para esse momento, utilizo o termo “linha do horizonte”, ensinado por Simons (2000), para a visualização do campo de percepção dos olhos, como um ponto fixo de concentração, e, para enxergar o todo, a partir desse ponto – um ponto de foco.

Para os apresentadores, esses jogos de improvisação, do corpo no espaço, podem ser relacionados com a percepção do próprio local de trabalho, ampliando a noção de onde e como se deslocar por ele, dando ênfase à importância do olhar. Os jogos também lidam com a relação de confiança e cumplicidade entre a dupla, permitindo que os participantes possam cuidar de si e do outro, durante a improvisação.

No módulo II, a “Sensibilização de olhos fechados” segue no sentido da “corporificação”, de Spolin (1999). O jogo é uma investigação corporal, pela improvisação física, com diversos estímulos, que possibilitam ao corpo transitar pelos movimentos, que variam conforme a intensidade, os detalhes e a forma de agir. Busca-se a maior clareza do que se faz com o corpo para improvisar a situação pedida. Para Spolin (2001), todo o organismo se torna alerta quando se comunica com a plateia por meio da linguagem física, pela qual o jogador expressa a si no jogo, sendo transportado por essa expressão física, que pode tornar uma comunicação direta, por meio da percepção mútua com a plateia.

Nesse jogo, por meio de estímulos dirigidos para situações e locais imaginários, o corpo brinca com diversas sensações até chegar a uma suposta reportagem ao vivo. Cotes (2003a) explica a importância do estudo do corpo, enquanto veículo de comunicação, para os profissionais que atuam diante do público, exemplificando isso a partir da questão da intensidade dos gestos nos enquadramentos fechados, quando o mínimo movimento adquire significado e amplia os trejeitos. Nesse sentido, a proposta do jogo de investigação pessoal consiste em uma busca do corpo pelo máximo de clareza na sua expressão a partir dos estímulos, para a melhor comunicação da informação.

A improvisação “Investigação de tipos físicos” transita por diversas possibilidades corporais, na movimentação e nos gestos, ao acentuar partes do corpo, levando o apresentador a expressar características semelhantes às dos tipos físicos de personagens, que acabam por expressar emoções, como simpatia ou antipatia, de acordo com o movimento ou gesto realizado. Se a voz é liberada nesse exercício, ela naturalmente acompanhará o que o corpo expressa.

No caminhar, acentuando-se partes do corpo, exercita-se a percepção do andar por meio da transferência de peso. Vianna (2005) explica o trabalho de observação do corpo, no ato de caminhar, decompondo o movimento, observando as articulações que envolvem os grupos musculares, percebendo os apoios e a transferência de um movimento para o outro. Ao caminhar e experimentar possibilidades como essas, exercitamos a expressividade do corpo como um todo e ainda podemos observar que tipo de voz pode sair dessas modificações.

No universo do apresentador, como observa Cotes (2003a, p. 70), há uma fala que corresponde, naturalmente, às expressões nos tipos variados de pessoas:

Na fala espontânea, os gestos ocorrem naturalmente, acompanhando nosso raciocínio e, então, temos as diferenças pessoais: algumas pessoas gesticulam mais, outras menos, algumas se expressam melhor do que outras, têm mais carisma, são simpáticas, sedutoras, originais e assim por diante, mas qualquer pessoa, com algum treino, pode tornar-se mais expressiva. Há uma similaridade instintiva entre entonação e gesto, ou seja, uma relação de frequências graves e agudas da voz com os movimentos de cabeça e gestos.

É possível estendermos essa investigação com as mudanças do corpo em brincadeira para posições que os apresentadores usam no estúdio, a fim de que eles possam sentir e observar, por meio de si e dos colegas, como o corpo muda de expressão quando acentuamos certas partes do corpo e movimentos.

O Jogo “Acentuando partes do corpo e expressões faciais” foi criado para os apresentadores, para que pudessem ser investigados seus movimentos e gestos corporais, em adequação com as expressões faciais, continuando o jogo anterior. O corpo acompanha o que a expressão do rosto sugere e, então, há uma prática do “neutralizar” o movimento, também necessária como expressão para os apresentadores. Em se tratando dos telejornalistas, Cotes (2003a, p. 71) relata que “alguns dos erros corporais mais comuns são a repetição de gestos, gestos aleatórios ou desconexos com a palavra dita, falta ou excesso de expressões faciais e movimentos corporais reveladores de sentimentos inadequados à situação”. Desse modo, o exercício explora expressões de rosto, refletidas no restante do corpo, para que a fala, se utilizada, acompanhe a expressão, sendo uma maneira de fazer com que o corpo conduza a

fala, ao contrário do que acontece naturalmente. De acordo com Cotes (2003a), os movimentos de cabeça e as expressões faciais tendem a acompanhar as mudanças vocais, pois, para potencializar a expressividade de quem fala, os gestos de pontuação das mãos e das expressões faciais acompanham a ênfase da voz.

Se, naturalmente, o corpo acompanha as mudanças da voz, nesse exercício, exploramos o movimento inverso, mudando o padrão, o que, para Vianna (2005), é uma maneira de desconstruir para construir.

Jogos em “palco-plateia”

No Quadro 14, constam os jogos em “palco-plateia” do Módulo I.

Quadro 14 - Jogos em "palco-plateia" - Módulo I

MÓDULO I: JOGOS EM “PALCO- PLATEIA”
Improvisação Física
No espaço: o observar, a investigação corporal e o improvisar.
<p>Exposure (exposição): exposição corporal sem ação.</p> <p>Descrição: o observar a plateia do palco, com e sem ações.</p> <p>Objetivo: provocar o desconforto, a observação, a noção de ação e de não ação, a percepção corporal e do espaço.</p> <p>Professor de aprendizado: Rasa Kazlas, princípios de Spolin.</p>
<p>100% Ser: a improvisação instantânea a partir de um único estímulo.</p> <p>Descrição: experimentar o corpo por meio de palavras dadas pelo coordenador.</p> <p>Objetivo: Exercitar a percepção, a imaginação, a criatividade, a expressão, o “corporificar”, a não imitação, a improvisação instantânea, a investigação corporal, a comunicação.</p> <p>Professor de aprendizado: Rasa Kazlas, princípios de Viola Spolin.</p>
Corpo – fala – atuação
<p>Fila da notícia: ação e reação.</p> <p>Descrição: em duplas, o corpo reage ao receber uma notícia e responde com a fala.</p> <p>Objetivo: explorar o corpo na reação, exercitar a pausa, a escuta, a improvisação, a criatividade, a expressão vocal e corporal, a comunicação.</p> <p>Professor de aprendizado: Ian Marshall, princípios nos jogos em Spolin e a voz em Linklater.</p>
<p>Diálogo com emoções: as diferentes emoções de um texto, em dupla.</p> <p>Descrição: em dupla, um texto é exercitado com diversas emoções.</p> <p>Objetivo: perceber o corpo em sua totalidade, variação de expressões e emoções, improvisação, parceria, expressão corpo-voz, comunicação.</p> <p>Professor de aprendizado: Rasa Kazlas. Princípios nos jogos (Spolin) e voz (Linklater).</p>
<p>Contando história fantástica: o grupo conta uma história fantástica.</p> <p>Descrição: o grupo conta uma história, onde cada um colabora com um trecho dela.</p> <p>Objetivo: exercitar a continuidade da narração, da desenvoltura, da imaginação, da criatividade, do jogo em equipe, da parceria, da expressão corpo-voz.</p> <p>Professor de aprendizado: Rasa Kazlas, princípios nos jogos de Spolin.</p>
<p>Debate – Experts com tensão: debate entre os participantes.</p> <p>Descrição: improvisação para um debate, onde os participantes colocam tensão em uma parte do corpo.</p> <p>Objetivo: perceber pontos de tensão no corpo, elaboração dissertativa, expressão corpo-voz,</p>

criatividade, jogo, atuação.

Professor de aprendizado: Rasa Kazlas. Princípios nos jogos de Spolin.

Fonte: oficina e o próprio texto

Para os apresentadores, como para os atores, a exposição pode ser desconcertante. De acordo com Spolin (2005), que dá a esse jogo o nome de *exposure*, a autoexposição pode causar tensão, e ter algo a ser feito em cena é energia focalizada. Para Souza e Gayotto¹⁴⁴ (2005 p. 110), “[...] a voz e o corpo são sempre expressos em cena como necessidade de ação”. Dito isso, trabalharemos aqui um problema a ser solucionado por ações específicas dadas aos participantes.

“100% Ser” é um jogo de investigação corporal, que busca transformar o corpo com um estímulo que é dado por uma palavra. Spolin (2001) pede: “Tire da cabeça! Coloque no espaço!”. Esse é um exercício que possibilita aos apresentadores colocarem no corpo e no espaço o que pode estar na ideia, no intelecto, “corporificando” o pensamento no plano real. Durante a investigação, trabalhamos a percepção e a consciência corporal.

Em outro jogo, chamado “Fila da notícia”, a proposta é deixar clara, para o público, a reação corporal e a improvisação de uma fala imediata, a partir de uma notícia ouvida. Trabalhamos, então, o corpo reagindo a diversas situações, nas quais a pausa corporal também faz parte do exercício. Stier (2005, p. 187), com relação ao trabalho com os telejornalistas, afirma que “a fluência e a entonação permitem que os elementos da fala estejam conectados. Variações na prosódia ocorrem por ajustes rápidos na frequência fundamental, intensidade e velocidade da fala, que devem estar de acordo com a intenção do discurso”. Portanto, trabalhamos a fluência do corpo que, naturalmente, permite que a da fala se manifeste na improvisação.

Já no jogo “diálogos com emoções”, os elementos prosódicos da voz, como ritmo, entoação, pausas e padrões de acento são exercitados na fala. O exercício está na expressão total corpo-voz, para que, assim, a fala venha, espontaneamente, junto com o corpo, possibilitando que a expressão do mesmo esteja adequada às diversas emoções estabelecidas em um mesmo texto. COTES (2008, p. 15) aponta que há uma relação próxima entre a intenção e a prosódia, entre o som e o sentido, fazendo com que um mesmo enunciado possa ser interpretado de diversas formas, de acordo com a intenção e/ou recursos prosódicos:

Observo que, nas narrações, ouvimos melodias repetitivas, como se houvesse uma “padronização”, mudança de assunto com a mesma entonação; falas muito aceleradas ou lentas demais; falas sem marcações e pausas; alterações de frequência

¹⁴⁴ Luiz Augusto de Paula Souza: Fonoaudiólogo, Doutor em Psicologia Clínica. Lucia Helena da Cunha Gayotto: Fonoaudióloga, Mestre em Distúrbios da Comunicação Humana e Especialista em Voz.

de voz descontextualizadas, que não combinam com a imagem. Enfim, há um certo distanciamento entre a narração, a fala conversacional e a imagem transmitida.

Como um desdobramento disso, Feijó (2003, p. 63) ressalta: “tipos de voz, a articulação, a frequência, a intensidade, a ressonância e a velocidade da fala apresentam variações associadas a determinados tipos de emoção e personalidade”. Essa é a proposta do jogo, ao estimular a capacidade criativa, para que o corpo-voz possa expressar as variadas possibilidades de movimento, juntamente com as diversas emoções, em um mesmo texto.

O jogo de “contar uma história fantástica”, improvisada de maneira colaborativa, possibilita que os apresentadores deixem a criatividade e a ludicidade se manifestarem, sem limites à imaginação, somente cuidando das regras que, inclusive, tornam o jogo ainda mais interessante, tanto para os jogadores quanto para quem assiste e se envolve. Para Stier (2005, p. 184):

O repórter deve narrar seu texto como quem conta uma história para que a comunicação se torne expressiva. Mas o que assegura a ele que a sua reportagem vai ser ouvida com interesse pelo espectador? O desejo de contar deve surgir antes mesmo que o repórter abra sua boca para narrar o texto. Ao desejar contar, o corpo assume a postura correta, os gestos se dimensionam, a voz encontra seu melhor tom e naturalmente as palavras se tornam mais verdadeiras. O repórter não deixa de ser um artista que jamais pode deixar de acrescentar criatividade ao seu trabalho.

Rector e Cotes (2005) recomendam o humor e contação de histórias para desenvolver estilo no telejornalismo. Isso porque um dos aspectos para desenvolver um estilo estaria relacionado à linguagem, ao pensamento e, também, à dicção. Sendo que esta é entendida como uma melhor maneira de falar, articulada e com modulações apropriadas, correspondendo também à escolha das palavras, que devem ser claras e adequadas à expressão. Dessa maneira, as autoras incentivam o profissional a desenvolver uma característica, o estilo, que pode ser um padrão vocal ou uma dinâmica corporal, imprimindo uma marca, uma expressão.

Para os apresentadores, esse jogo é o momento de reunir tudo o que foi trabalhado no encontro, para praticar a maneira de falar e de se mover, com todos os recursos para uma melhor expressividade. Além disso, é também uma oportunidade de brincar com os colegas, no campo da fantasia, como um exercício para soltar a imaginação e a criatividade, fazendo com que a história contada se torne uma narração rica de expressão corpo-voz, além de bem-humorada e divertida.

O jogo “Debate – *Experts* com tensão” insere um grau a mais de complexidade na improvisação, elevando um pouco a exploração corporal, mas, ao mesmo tempo, soltando a

mente para um tema que possa ser discutido como em um debate na televisão, ou seja, um jogo de experimentação para os apresentadores, com o intuito de trabalhar a prática da improvisação em grupo. Nessa prática, os participantes, ao colocarem tensão em uma parte do rosto, acabam por fazer a voz se modificar, tornando possível que a estética do corpo fique completamente diferente do que estão acostumados. Assim, o jogador acaba por se transformar, ao se parecer com uma outra pessoa. Com relação aos telejornalistas, Cotes (2008, p. 58) diz:

[...] não é exagero afirmar que o ator, a cada atualização de sua fala, e, portanto, a cada encenação, é porta-voz de um colóquio verdadeiramente múltiplo, que está sempre a interferir em sua criação individual. O empenho em transmitir da forma mais convincente e intensa possível um sentimento ou ideia por meio da voz não é, contudo, uma prerrogativa da arte de representar. Embora de maneira mais automatizada e obedecendo, na maioria das vezes, à estética do sensacionalismo e não à das emoções verdadeiras, a mídia eletrônica faz uso intensivo desse recurso no jornalismo.

A tensão corporal provoca um estranhamento na qualidade da voz e na expressão do corpo, recorrendo-se ao exagero. A improvisação se torna, assim, um meio de comparação e experimento para tipos próximos de personagens, um termômetro da intenção na atuação, que possibilita o apresentador soltar o corpo e brincar com a expressividade.

O Quadro 15 apresenta os jogos em “palco-plateia” do Módulo II.

Quadro 15 - Jogos em "palco-plateia" - Módulo II

MÓDULO II: JOGOS EM “PALCO-PLATEIA”
Corpo – fala – atuação
<p>Jogo de temas para improvisação em duplas Descrição: as duplas improvisam uma apresentação com palavras que são dadas pelos colegas, explorando o corpo no espaço. Objetivo: exercitar a improvisação, a criatividade, a desenvoltura corpo-voz, a continuidade de narração, o raciocínio rápido, o repertório, a parceria, a comunicação, o deslocamento, a utilização do espaço. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios dos jogos de improvisação de Spolin.</p>
<p>Telefone sem fio: improvisar a partir do que foi ouvido a respeito de uma matéria lida. Descrição: segue o mesmo princípio do jogo do telefone sem fio onde os participantes repetem o que foi ouvido para outro participante, que neste caso é outro grupo. Objetivo: exercitar a atenção, a memória, a dissertação verbal, a desenvoltura vocal e corporal, a apreensão da informação, a comunicação. Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios dos jogos de improvisação de Spolin.</p>
<p>Imagens – Narração em off: improvisar um texto para <i>off</i>. Descrição: uma improvisação em grupos para um texto em <i>off</i>, por meio da observação de imagens dadas.</p>

Objetivo: exercitar a desenvoltura da fala, a narração em parceria, o *off* das imagens, a imaginação, a criatividade, a continuidade de narração e de coerência.

Professor de aprendizado: criação própria e inspirada nos princípios dos jogos de improvisação de Spolin.

Fonte: oficina e o próprio texto

O “Jogo de temas para improvisação em duplas” foi criado para os apresentadores, pensando na exploração da maior possibilidade de movimentação, durante uma apresentação e da criatividade no uso das palavras lidas. Trata-se, então, de uma improvisação de duplas, simulando a exposição de dois apresentadores ao vivo, seguindo como o “contação de histórias”. O jogo usa o movimento na cadeira, além de explorar o deslocamento pelo espaço, sendo que o exercício de improvisação com as palavras lidas exercita a maneira de narrar a notícia. Paternostro (1994) aponta a diferença entre o jornal impresso e o texto do telejornal. Segundo o autor: “O jornalista é o mesmo, a lauda (o papel em branco que ele tem que preencher) é semelhante, a intenção de passar a notícia é igual. O que é diferente: a forma de transmitir a informação” (PATERNOSTRO, 1994, p. 44). Assim, pensando também nessa transmissão, os participantes do jogo devem explorar entonações, expressões corporais e faciais, a partir do que realizaram no módulo I e nos exercícios/jogos realizados anteriormente no módulo II.

O jogo “Telefone sem fio” exercita a assimilação de conteúdos importantes sobre um tema, para que o grupo apresente uma matéria. Stier (2005, p. 185) afirma que “muitos repórteres apresentam dificuldades em se concentrar no que estão lendo, em dar significado aos seus textos, e isso faz com que a voz perca em qualidade, deixando de transmitir credibilidade, que é uma das características fundamentais do texto jornalístico”. Esse jogo foi então criado, pensando na concentração no que se lê, na memória, na coerência e fidelidade ao conteúdo adquirido e na capacidade de assimilação de informações, que serão anunciadas durante a improvisação.

Outro jogo, chamado “Imagens – Narração em *off*”, onde a ideia era criar estímulos visuais, para uma narração em *off*, possibilitando que os participantes, pelo viés da improvisação, exercitassem uma fala espontânea, sem o texto lido, como acontece no *off*. Logo, a questão do tempo limitado acelera a narrativa e condensa as informações, ao possibilitar que o foco esteja naquilo que se apresenta de mais significativo no texto improvisado, de acordo com as imagens.

Paternostro (1994) explica que o texto do *off* não deve ser descritivo para não ficar monótono para quem o vê, pois texto e imagem se tornam redundantes na linguagem televisiva. Desse modo, nesse jogo, o texto, que é associado à imagem, deve identificar os

elementos fundamentais e ter criatividade para que a dimensão textual e a dimensão imagética se “casem” naturalmente. A autora ainda destaca que a criatividade deve estar “dentro” do jornalista e depende da sensibilidade, que se desenvolve na prática do trabalho com a imagem. Portanto, realizar essa prática por meio da improvisação é a proposta desse jogo, que cria uma necessidade de tornar o texto interessante e curioso para os ouvintes.

Por fim, “Sabões” foi criado na oficina a partir da referência a uma experiência vivida na disciplina com as professoras Joana Ribeiro e Enamar Ramos (2009).¹⁴⁵ O jogo aconteceu da seguinte forma: havia um recipiente, com pequenas citações sobre o trabalho de Klaus Vianna, para que cada aluno retirasse uma. Juntando isso à brincadeira de um amigo que, um dia, trocou o diminutivo de sábio para “sabinho”, e o aumentativo, para sabão, criei a caixa de “sabões”. Nessa caixa estão tiras de papel, como pergaminhos, que trazem citações de diversos autores – os “sabões”. O objetivo é trazer para a oficina, referências teóricas relacionadas ao que foi realizado na prática.

4.2.3 A partilha

A partilha é o momento final da oficina, que acontece em círculo, como no início, para o fechamento do encontro. Essa etapa se aproxima da “avaliação”, dentro dos princípios de Spolin e, também, a uma reflexão de como foi o encontro e de como o participante pode levar o que experienciou para a sua prática profissional. Spolin (2006) leva a avaliação para cada jogo a partir do Foco, com perguntas dirigidas aos jogadores, que tanto podem estar no palco quanto na plateia ao comunicarem o que foi observado, para uma discussão entre todos.

Spolin, na “avaliação” direciona o comentário, para o problema do jogo, sem críticas e na oficina os comentários são direcionados para o sentido técnico do jogo, ou seja, aquilo que foi trabalhado em cada um deles, evitando da mesma maneira, o julgamento e a crítica pessoal. Spolin (2001, p. 24) faz uma breve explicação sobre a avaliação em seu trabalho:

As oficinas, nas quais cada jogo tem um foco e geralmente uma plateia que avalia, ajudarão muito. Nesse ambiente de avaliação, todos se esforçam para se livrar da crítica subjetiva. Os comentários de bom/mau transformam-se em “Dentro do foco! Fora do foco!” [...] ao transcender a crítica (opinião pessoal) e ao avaliar com base no que funciona e no que não funciona, você descobrirá sua nova função como guia e poderá levar o grupo até o espetáculo, pois as necessidades do teatro são o verdadeiro mestre.

¹⁴⁵ Disciplina: “Os Vianna: pensamento e movimentos”. PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2009.

O nome “partilha” foi inspirado em uma experiência pessoal, com os encontros inicianos de silêncio, ou seja, uma prática espiritual realizada, com a orientação do Pe. Paulo Pedreiras¹⁴⁶, para dias de silêncio, de contemplação e de meditação. As partilhas eram momentos, ao final do dia, para compartilharmos as experiências vividas.

Ao longo dos anos, percebi o quanto a maneira de guiar um processo de criação pode facilitá-lo. É fato que, nas oficinas realizadas, além de comentários sobre o trabalho, também há comentários sobre como o processo tocou em questões da vida do participante. A oficina é encerrada com a partilha, em todos os encontros, que ocorre, aproximadamente, nos últimos quinze minutos. Nesse sentido, compreender o que funcionou e o que não funcionou, durante os jogos, é importante para uma reflexão, tanto para o participante quanto para o ministrante que, na escuta atenta, absorve conhecimentos para os próximos encontros, observando o que se pretende manter, retirar ou transformar e o que pode ser estímulo para a pesquisa e criação de novos jogos.

A seguir, o Quadro 16 traz os tópicos fundamentais da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”.

Quadro 16 – Tópicos fundamentais da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”

TÓPICOS FUNDAMENTAIS DA OFICINA “JOGOS DE IMPROVISAÇÃO CÊNICA”	
O AQUECIMENTO	
✓	O corpo no espaço inicial
✓	O toque
✓	As articulações
✓	O alongamento
✓	A respiração
✓	A voz
✓	O Jogo da voz e o jogo da fala
✓	O uso da música
✓	O ritmo
OS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO	
✓	Os jogos físicos
✓	O ONDE, O QUÊ, O QUEM
✓	As regras
✓	O Foco
✓	A disciplina
✓	A espontaneidade
✓	A “corporificação”
✓	A escuta
✓	O “bate-bola”
✓	O olhar
✓	A “ingenuidade”
✓	O repertório

¹⁴⁶ Padre jesuíta orientou, em BH/MG, no ano de 1998, encontros inicianos de silêncio, uma atividade do Centro Loyola (BH/MG).

✓ A energia
✓ Tensão – incerteza- prazer – cumplicidade – parceria humor
✓ As imagens
✓ A relação “palco-plateia”
✓ Complexificar
✓ Os “sabões”
A PARTILHA
✓ Conversa – avaliação dos jogos e do encontro

Fonte: Dados do próprio texto

5. A PESQUISA DE CAMPO

O objetivo da pesquisa de campo foi investigar e analisar as percepções de apresentadores de telejornalismo e fonoaudiólogos sobre a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” com relação ao trabalho corporal como facilitador da expressividade corpo-voz do telejornalista. Buscamos, ainda, compreender como o trabalho da oficina, por meio dos jogos de improvisação corporal e teatral levados às emissoras, possibilita uma melhor expressividade do apresentador.

Além da investigação do trabalho prático com as oficinas, por meio dos questionários, a pesquisa de campo também buscou colher informações de apresentadores e fonoaudiólogos, abordando certos aspectos do Telejornalismo, da Fonoaudiologia e das Artes Cênicas, por meio de entrevistas e de observação.

Neste capítulo, focaremos na análise dos questionários sobre os exercícios e os jogos da oficina. Ressaltamos também que o retorno dos comentários dos participantes, com relação ao aproveitamento do trabalho realizado, foi essencial para a verificação do cumprimento da proposta da oficina e de sua fundamentação.

Período de realização: A pesquisa de campo ocorreu nos meses de março, abril e maio de 2015.

Tipo de pesquisa

De acordo com as referências de Kauark, Manhães e Medeiros (2010), a pesquisa de campo realizada teve abordagem qualitativa com característica descritiva, relacionada: à observação, às entrevistas e aos dados coletados a respeito dos exercícios e jogos propostos nos dois módulos. A pesquisa foi realizada em ambiente natural, com fonte direta para coleta de dados. Esse ambiente ora eram os locais das entrevistas, ora a emissora de televisão observada, ora a emissora onde aconteceu a oficina.

A pesquisa teve caráter:

- Experimental, por determinar um objeto de estudo: a oficina para um grupo de apresentadores e fonoaudiólogos, com variáveis relacionadas aos jogos de improvisação e com observação de efeitos que possam ser produzidos no grupo.

- De levantamento, por envolver um processo de interrogação direta, para conhecer o comportamento das pessoas, por meio das entrevistas, da observação e dos questionários da oficina.

- De estudo de caso, por envolver um objeto de estudo, vindo de um grupo representativo de seu universo, o telejornalismo.

- De uma ação, por ter sido concebida e realizada associada a uma ação: a própria prática da oficina, as entrevistas e a observação, em que a pesquisadora e os participantes, representativos da situação, envolveram-se de modo cooperativo e participativo.

Participantes

Das entrevistas, participaram quatro fonoaudiólogas que trabalham ou trabalharam atendendo apresentadores e repórteres de telejornalismo; sete jornalistas, apresentadores de telejornal, em exercício da profissão, sendo quatro do sexo feminino e três do sexo masculino.

De uma emissora de televisão, o local de trabalho dos telejornalistas, dois apresentadores foram observados, sendo um do sexo masculino e um do sexo feminino.

Da prática da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, participaram, no Módulo I: doze apresentadores de telejornal e uma fonoaudióloga, num total de treze participantes, todos pertencentes a uma mesma empresa de televisão. Do Módulo II da oficina, participou o mesmo grupo, com um apresentador a menos, sendo onze apresentadores de telejornal e uma fonoaudióloga, num total de doze participantes.

Dos questionários sobre o Módulo I da oficina, doze foram respondidos; e do Módulo II, oito foram respondidos.

Critérios

O primeiro critério de participação nos módulos de oficina: os participantes deveriam ser apresentadores, estendido o convite aos comentaristas apresentadores e aos repórteres, desde que também atuassem na função exigida pela oficina. A participação da fonoaudióloga que os acompanha foi requisitada, por ser um trabalho que se integra ao da fonoaudiologia.

O segundo critério da pesquisa: o grupo de apresentadores precisava ser de uma emissora que não tivesse tido contato com a oficina anteriormente, ou seja, o trabalho a ser realizado deveria ser novo e desconhecido pelos participantes.

Instrumentos

Como instrumentos de coleta de dados, foram utilizados:

- Roteiro de entrevista semiestruturada, para apresentadores e fonoaudiólogos. De acordo com Manzini (2004), a entrevista semiestruturada também pode ser denominada de semidiretiva ou semiaberta, pois o assunto é abordado por um roteiro, com perguntas

principais e perguntas que acontecem no momento da entrevista. As informações podem surgir de forma livre, e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas. Os roteiros das entrevistas estão no apêndice A.

- Questionários a respeito dos exercícios e jogos dos módulos I e II da oficina, aplicados a apresentadores e a uma fonoaudióloga, ambos participantes das práticas dos encontros. O questionário funciona como instrumento de coleta de dados, confeccionado por mim, para preenchimento do informante (KAUARK; MANHÃES; MEDEIROS, 2010);

- Observação, com anotações dos movimentos de dois apresentadores em seu local de trabalho em uma emissora de televisão.

Materiais

Para as entrevistas, foi utilizado um gravador e, para a oficina, alguns materiais necessários para a realização dos jogos, tais como: um aparelho de som, um pandeiro, uma bolinha de couro, textos e espelhos.

Procedimentos metodológicos

As cidades onde aconteceu a pesquisa de campo para a observação, as entrevistas, as práticas da oficina e os questionários foram: Brasília, Belo Horizonte, Recife e João Pessoa.

A observação, feita no ambiente de trabalho de dois apresentadores de telejornal, teve como objetivo acompanhar a movimentação corporal entre o período da tarde e a apresentação do telejornal. Essa etapa foi realizada dentro de uma emissora de televisão. Os dados coletados e selecionados, vindos dessa observação, estão no texto desta dissertação, no Capítulo 1.

As entrevistas individuais semiestruturadas, realizadas com os apresentadores, aconteceram em duas diferentes empresas de televisão e tiveram como propósito investigar o trabalho do apresentador, no que diz respeito aos seus movimentos corporais e à voz, além da relação entre o Telejornalismo e alguns aspectos das Artes Cênicas. Investigamos, ainda, a preparação corporal dos apresentadores de telejornalismo.

As entrevistas individuais semiestruturadas, com fonoaudiólogos, aconteceram em locais particulares e tiveram como propósito investigar o trabalho que eles desenvolvem com os telejornalistas, o trabalho corpo-voz dos apresentadores e o trabalho da oficina, como um aliado da fonoaudiologia.

As entrevistas foram gravadas e transcritas por mim, e as citações utilizadas estão ao longo do texto desta dissertação. Do material coletado e transcrito das entrevistas, foram selecionadas as citações que fazem referência direta aos aspectos abordados na pesquisa.

A oficina “Jogos de Improvisação Cênica”, feita durante a pesquisa de campo, foi oferecida aos apresentadores de uma emissora de televisão. Foram realizados dois encontros em oficinas, para a realização dos módulos I e II, tendo a participação de apresentadores de telejornalismo e de uma fonoaudióloga.

Os módulos tiveram intervalo de dois dias, tempo necessário para que os apresentadores percebessem se tinha havido alguma contribuição do Módulo I para o trabalho que realizam no dia a dia.

Cada módulo durou três horas, sendo que o primeiro foi realizado no dia 14 de abril de 2015, e o segundo, no dia 17 de abril de 2015.

O espaço para os encontros dos módulos ficou a cargo da emissora, e o material necessário era de minha responsabilidade.

No Quadro 17, consta o cronograma de atividades da pesquisa de campo.

Quadro 17- Cronograma da pesquisa de campo

CRONOGRAMA DA PESQUISA DE CAMPO	
Janeiro e Fevereiro – 2015	
✓	Diálogos entre: pesquisadora - orientador, pesquisadora - emissoras;
✓	Planejamento das viagens;
✓	Construção dos documentos pela pesquisadora e a universidade;
✓	Organização das entrevistas;
✓	Organização dos Módulos I e II.
Março 2015	
✓	Pesquisa de observação em uma emissora de TV;
✓	Entrevistas com 4 apresentadores;
✓	Confecção do material para a oficina;
✓	Viagem para uma das cidades da pesquisa;
✓	Entrevista com a fonoaudióloga A.
Abril 2015	
✓	Viagem, com duração de dez dias, para as cidades onde foram feitas as oficinas e entrevistas com outros três apresentadores e as fonoaudiólogas B e C.
Mai 2015	
✓	Entrevista com a fonoaudióloga D.
Segundo semestre de 2015 e primeiro semestre de 2016	
✓	Transcrição das entrevistas;
✓	Análise dos dados coletados.

Fonte: Pesquisa de campo

Considerações éticas

Em relação aos profissionais envolvidos e às empresas participantes, a pesquisa seguiu procedimentos éticos.

Os documentos utilizados foram:

- Aceite Institucional, com assinatura das emissoras onde foram realizadas as seguintes atividades: a observação do local de trabalho, incluindo a gravação do telejornal; as entrevistas com os apresentadores; e os dois módulos da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”. O modelo do Aceite Institucional está no apêndice D.

- Termo de Consentimento para questionários, entrevistas e participação nas oficinas, assinados pelos participantes da pesquisa. Os modelos dos Termos de Consentimento estão no apêndice E.

Os documentos garantem o sigilo quanto à identidade dos jornalistas e dos fonoaudiólogos, bem como das empresas em que trabalham, sendo feitas identificações apenas por números e letras. Foram mencionados também o número de participantes e os dados relevantes à pesquisa. Os dados pessoais mencionados na dissertação se restringem ao sexo, à idade, ao tempo de profissão e ao tempo na emissora.

Metodologia para a análise dos módulos I e II da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”

Para a realização da análise dos módulos I e II da oficina, foram organizados dois questionários, para serem respondidos pelos participantes, após cada módulo.

O objetivo dos questionários foi investigar o impacto da oficina “Jogos de Improvisação Cênica” na realidade de trabalho dos apresentadores, ouvindo as impressões dos participantes que realizaram os dois módulos da oficina. Nos questionários constaram perguntas abertas sobre os exercícios e jogos de cada módulo para analisar como os participantes se sentiram em cada etapa do encontro e se o exercício ou jogo foi proveitoso para sua profissão.

Questionários

Os questionários foram entregues a cada participante, ao final de cada encontro da oficina, sendo que alguns foram respondidos por e-mail, enquanto outros, à caneta, no próprio questionário, e entregues a mim.

Os questionários tiveram, ainda, na parte inicial, alguns dados a serem preenchidos, tais como: sexo, idade, tempo de profissão, tempo como apresentador(a), tempo na emissora e cidade de atuação. Os modelos dos questionários dos módulos I e II estão no apêndice F.

A segunda parte dos questionários foi dedicada às questões sobre os exercícios e jogos realizados, sendo que, para cada um, há duas perguntas: “Como você se sentiu ao realizar essa atividade?” e “Comente a atividade considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão”.

A terceira parte dos questionários foi relativa aos seguintes pontos: a parceria com a fonoaudiologia, a avaliação de cada módulo, a metodologia dos módulos, a didática da pesquisadora e a participação nos encontros.

Nos anexos B e C, estão os quadros com todas as respostas dos questionários, referentes aos Módulos I e II, cujo objetivo é facilitar a visualização do material colhido dos participantes. Para a identificação dos participantes, há um primeiro quadro, com os dados de referência, em que o quesito sexo foi representado pelas letras: F – Feminino e M – Masculino. A cidade de atuação não consta no quadro, contribuindo com a ética do sigilo. Para cada exercício ou jogo, há um quadro com todos os comentários dos participantes sobre cada item, apresentados na íntegra nesses anexos.

Por fim, após realizada a análise dos comentários, a questão “se proveitoso para profissão”, quando não foi explícita na escrita dos participantes, foi deduzida nos quadros, em “Sim” ou “Não”, entre aspas, e o somatório está abaixo dos comentários. Para as questões que pediram qualificações, como “muito bom”, “bom”, “indiferente” e “ruim”, foram utilizadas as legendas: **MB**: Muito Bom, **B**: Bom, **I**: Indiferente e **R**: Ruim.

5.1 QUESTIONÁRIO MÓDULO I

Variáveis no decorrer da oficina: Módulo I

Algumas variáveis que alteraram o planejamento do encontro Módulo I:

- O atraso de alguns participantes, por questões do próprio trabalho na emissora, fazendo com que o tempo do encontro fosse reduzido.
- A retirada de um jogo e de um exercício, por escolha minha, devido ao tempo e ao procedimento, fazendo parte do planejado, como: alterar a ordem ou não utilizar todo o material escolhido, se achar necessário. Para Spolin (2006), há uma ordem do dia e um jogo pode ser substituído por outro ou ser deixado de lado se o momento exigir.

Os módulos não seguem, porém, a essa ordem de Spolin, por possuírem jogos criados e, também, vindos de outras fontes.

- O tempo de partilha foi reduzido, não ocupando o tempo ideal previsto.

Análise das respostas do questionário

MÓDULO I

Dos treze participantes, doze responderam ao questionário. Para as partes da oficina “Aquecimento”, “Jogos” e “Partilha”, há uma tabela com o resultado vindo da análise dos comentários dos participantes, assim como há tabelas para o resultado das perguntas abertas. Todos os comentários, na íntegra, estão no Anexo B.

Aquecimento

De acordo com os comentários, o aquecimento serviu ao seu propósito de despertar o corpo e acordá-lo para as atividades, e, ao mesmo tempo, possibilitou o relaxamento e o ganho de energia. A timidez, vergonha e desconcerto foram mencionados, e esses sentimentos podem ser esperados para o início de uma atividade que trabalha o corpo em grupo, principalmente quando o grupo está junto nessa atividade pela primeira vez, como nesse caso. O tema da timidez foi abordado nas considerações sobre o aquecimento, fazendo com que nesse momento o desconforto fosse transformado em relaxamento para os participantes.

Houve comentários sobre a importância do trabalho das articulações, da respiração e do alongamento, como uma preparação para os participantes se comunicarem melhor, e, também, sobre o aquecimento ser o tempo necessário para conhecerem o corpo, com seus limites e possibilidades de percepção do outro. Uma pessoa comentou que é “bom esquentar”, mas que o aquecimento vocal seria mais indispensável que o corporal. Os comentários em sua maioria reforçaram a importância do aquecimento para as atividades que exercem.

De acordo com as respostas, 83,33 % dos participantes acharam que o aquecimento é proveitoso para a profissão, sendo que dez responderam que sim, um que não e um não respondeu. A Tabela1 corresponde a esses dados.

Gráfico 1 - Aquecimento - Módulo I

Fonte: Questionário Módulo I

Jogos

Jogos com a voz e com a fala

Os três jogos tinham como objetivos a liberação do som e da fala, com o movimento, a atenção, a tensão, a escuta, o foco, as direções, a memória, o ritmo individual e de grupo, a energia e o olhar.

Alguns aspectos a respeito do que esses jogos despertaram no grupo foram levantados, fazendo parte dos objetivos propostos. São eles: atenção, participação, ajudar na dispersão da voz, interação, empolgação, entusiasmo, necessidade de concentração, tensão, relaxamento, diversão, ritmo, foco, agilidade, ajudar na liberação da voz e descarga de energia, interação e afinação com o outro, memorização, coordenação motora e de grupo, coordenar o ouvir com o agir, atenção, lidar com a ansiedade, o lidar com o “ser envergonhado”. Tais aspectos provocam atitudes de resposta rápida e organização do pensamento, praticamente imediata, habilidades muito importantes para os telejornalistas que necessitam desse estado de alerta para as apresentações ao vivo. Sobre isso, seguem alguns comentários:

- *Ouvir o que o entrevistado está falando para depois fazer uma pergunta;*
- *Com o olhar, minha equipe de câmeras, editor e direção de TV me entendem;*
- *Na conversa do dia a dia do trabalho, você se concentra nas ações e no que vai falar no ar;*
- *Exercício de memorização quando estamos numa situação de improviso no ar;*
- *Nos forçou a ficar ligados ao comando do colega. Coisa que temos que buscar no dia a dia;*
- *Tínhamos que organizar pensamento, além de movimentos. Tudo rápido. Importantíssimo pra nós;*

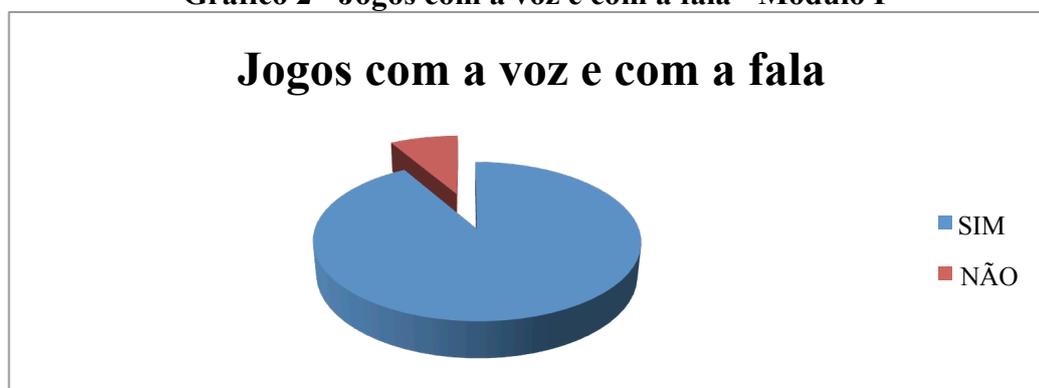
- *Deveria ser exercício diário, mas eu não faço;*
- *Coordenar as ações do corpo com a cabeça e verbalizar o que foi determinado exigem essa concentração... no dia a dia, somos exigidos nesse nível com frequência, mas, por falta de treino e/ou concentração, não é raro dar errado;*
- *Acho que, antes de entrar no ar, pode ajudar a relaxar;*
- *Acredito que, além de ajudar na integração da equipe, ajuda a manter a equipe alerta;*
- *Prepara a concentração, habilidade com a qual lidamos no dia a dia, às vezes, pelos mais variados motivos, nos deixamos mecanizar, e paramos de ouvir as pessoas. O exercício alerta para isso.*

Sugestão: *O ideal seria uma preparação vocal para este momento com o apoio da fonoaudióloga, pois, devido à rotina de trabalho, alguns participantes não realizam o aquecimento vocal como orientado pela fonoaudióloga.*

Gostaria de destacar a sugestão acima e os comentários: “Deveria ser exercício diário, mas eu não faço” e “[...] por falta de treino e/ou concentração, não é raro dar errado.” Como treinamento é prática, interessante refletir sobre a possibilidade de existir um momento para uma prática diária de exercícios para apresentadores e equipe, aproveitando o que lhes é ofertado.

De acordo com as respostas, 91,66 % dos participantes acharam que os “jogos com a voz e a fala” foram proveitosos para a profissão, sendo que onze responderam que sim e um que não. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 2 - Jogos com a voz e com a fala - Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

Jogos Físicos

Esses três jogos eram baseados na improvisação livre, na exploração do espaço, no trabalho em parceria, no ritmo, na organização, no foco, na confiança e cumplicidade, no olhar, na atenção ampliada.

De acordo com os comentários, seus objetivos foram: concentração, relaxamento, percepção do que está à volta, percepção do espaço no estúdio para dividi-lo com o colega; pensamento voltado para o grupo e senso de equipe; noção e controle do espaço, para ajudar no desempenho; foco, sensação de leveza, olhar e percepção de si, ritmo, confiança, segurança e perda do medo, concentração e relação de "intimidade" com o colega. Seguem alguns dos comentários sobre essa atividade:

- *O que era feito de forma intuitiva, com o jogo, passa a ser mais estudado;*
- *Acho que nos ajuda a perder o medo. Confiar no outro e ousar. Precisamos disso cada vez mais;*
- *Lembrei do período que fui titular de bancada com uma parceira de minha total confiança. Éramos tão cúmplices que tanto um como o outro dançavam com segurança e a coisa fluía;*
- *Encarar a câmera como se fosse pessoa dá mais segurança ao falar;*
- *O olho no olho é a atenção que devemos ter, o foco no trabalho, mas sem esquecer de observar os acontecimentos à nossa volta, a linha do horizonte;*
- *Importante para ser capaz de cobrar apenas o que o parceiro é capaz de fazer;*
- *Olhar nos olhos, com atenção detida, é meio desafiador, mas essencial no nosso ofício; perceber o gestual, o corpo de nossas fontes e entrevistados também;*
- *Nossa atenção deve estar voltada em 360°. Outras coisas acontecem a nossa volta.*

Uma sugestão para o jogo no espaço foi de inserir limites de câmera, o que pode facilitar para os iniciantes que necessitam aprender com exercícios usando dos jogos, para pilotos na prática de apresentação.

Sugestão para o jogo do espelho: *Sugiro que este jogo seja realizado em pé e com gestos mais usuais ao telejornalismo.*

As sugestões são válidas e pertinentes. A primeira sugestão pode ser estudada e incluída na oficina. A segunda sugestão pode ser realizada como uma evolução da mesma, caso outros módulos subsequentes aconteçam, uma vez que é necessária a compreensão do mais simples para o mais complexo.

De acordo com as respostas, 84,61% dos participantes acharam que esses jogos são proveitosos para a profissão, sendo que os três jogos desse grupo obtiveram trinta e três opiniões positivas, duas negativas e uma sem resposta. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 3 - Jogos físicos - Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

Jogos em “palco-plateia”

Os cinco jogos deste grupo tiveram como objetivo a improvisação física, no sentido de “corporificar”, trazer para o corpo o que era proferido, experimentá-lo em situações fora do cotidiano, pela criatividade, pela expressividade, em conexão com a fala, considerando a variação de expressões, o contar histórias, a parceria, o trabalho de grupo, a continuidade da narração e o proporcionar prazer ao improvisar.

Seguem alguns comentários dos participantes sobre o jogo e sobre o seu aproveitamento para o trabalho que realizam:

- *Estimula a criatividade;*

- *De início, envergonhado... logo depois uma sensação de estranheza: “o que eu estou fazendo aqui?” As reações do público não são visíveis... assim como o olhar! Ver essa resposta ao vivo é estimulante... nos ensina a trabalhar com as nossas reações diante dos olhares;*

- *Foi difícil improvisar para pensar a notícia. É aquela notícia de última hora que não dá tempo de revisar. Precisamos estar prontos para anunciá-la da forma mais espontânea que deve ser feita;*

- *Me tirou da zona de conforto. Tem tudo a ver com nossa rotina. O apresentador mais informal, solto, que fale do jeito mais próximo da conversa, sem mecanização, acho que é por aí;*

- *Improvisar diante das câmeras é um exercício diário. Interpretar textos feitos por outras pessoas e até por nós mesmos é desafiador. Ajudou muito;*

- *Ajuda também a encontrar o tom certo para cada assunto;*

- *Dificuldade em mudar a interpretação, muito bom. No telejornal trocamos de expressões constantemente. De temas alegres aos tristes, assuntos sérios e divertidos. Esse foi um dos jogos preferidos pra mim;*

- *É importante, porque percebemos como sentimentos, e emoções são claras na voz e no corpo e não só no texto escrito;*

- *Muitas vezes, a gente divulga notícias que despertam sentimentos completamente diferentes, com a mesma cara. É uma crítica comum do telespectador;*

- *Desenvolver uma comunicação com total improviso, de forma a ter sequência, sentido, com começo meio e fim, como deve ser a notícia.*

Foi interessante o que aconteceu no último jogo, o “*Experts com tensão*”, escolhido para finalizar o dia, por ter sido um exercício que teve um resultado muito positivo, em outro grupo de telejornalistas. No entanto, para esse grupo não foi tão interessante para alguns participantes, o que me faz confirmar a possibilidade de um mesmo jogo ser vivenciado de maneiras diferentes por cada grupo que o experimenta. Remeto a Ryngaert (2009), que declara que o mesmo exercício pode mudar de sentido quando apresentado em contextos diferentes. Então, em um mesmo universo de trabalho, o que pode ser interessante para alguns pode não ser para outros. Mesmo assim, o resultado foi positivo na maioria dos comentários, pois, quando os participantes foram perguntados se o jogo foi proveitoso para sua profissão, seis responderam que sim, três responderam não e três não responderam. Seguem alguns dos comentários sobre esse jogo:

- *Acho que não ajuda muito. Não vi uma forma de “linkar” com a profissão. Foi divertida, mas cansativa;*

- *Acho que cada um tem a sua característica própria, uma espécie de identidade;*

- *Sem dúvida, a prática leva ao trabalho com segurança. Criar, improvisar, debater deve ser um treino diário pra nos dar mais segurança em situações de improviso;*

- *Confesso que não entendi muito o propósito e tudo ficou muito confuso;*

- *A tensão no rosto provocou certos desajustes na articulação dos fonemas, causando dificuldades na pronúncia de algumas palavras. Este aspecto foi bastante proveitoso, pois mostrou a importância do treino articulatório, realizado com a fonoaudióloga, para a inteligibilidade de fala. E desenvolveu a percepção mais apurada e simbólica do quanto*

desviamos a atenção da transmissão da mensagem principal, quando certas expressões faciais e corporais são inadequadas ao contexto.

Esse grupo de jogos recebeu 82% de comentários positivos com relação ao aproveitamento no telejornal. Para cinco jogos, houve quarenta e oito respostas positivas, seis negativas e seis sem respostas. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 4 - Jogos em "palco-plateia"- Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

Partilha

Sobre a conversa realizada após a prática do Módulo I, seguem os depoimentos de alguns dos participantes, a partir da seguinte questão: “como foi para você esta parte final do trabalho e qual o nível de importância (muito bom, bom, indiferente, ruim) desse momento dentro da atividade realizada”?

- Muito bom. Eu preciso de uma oficina dessa pelo menos uma vez por mês. Estimula a nossa criatividade e a minha forma de lidar com o público, as notícias, as câmeras;

- Foi muito bom. Energia boa, entrosamento e uma sensação de leveza;

- O momento é muito bom. Infelizmente, devido ao tempo estourado, nem todos tiveram tempo de falar, mas foi bacana;

- Foi bom poder partilhar, ouvir as expressões e impressões que ficaram em cada um de nós que participamos. Ao final, a sensação foi bem proveitosa para todos;

- Aprendemos, trocamos experiências, paramos para ver e ouvir nossos colegas... Acho que o momento foi incrível. Humaniza nosso ofício!

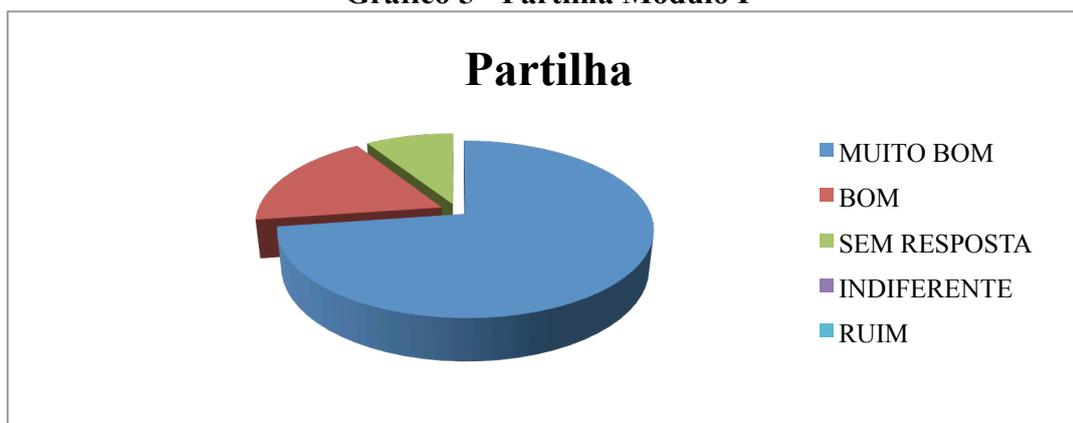
- Muito bom. A partilha foi um momento ainda mais proveitoso, pois foram reveladas as dificuldades e facilidades de cada participante. Eles fizeram autoavaliação e desenvolveram uma percepção do outro mais apurada, o que permitiu maior respeito às

diferenças e às dificuldades, pois todos, sem exceção, apresentaram algum tipo de dificuldade, embora pequena. Além disso, unificou o grupo por fortalecer os laços. A pesquisadora possui habilidades que favoreceram este momento da partilha. Ela conseguiu envolver a todos de tal forma que se sentiram à vontade para revelar situações pessoais sobre certas dificuldades e alegrias vivenciadas. Momentos singulares, mas de total segurança para serem reveladas. A partilha após os jogos é uma estratégia brilhante para a percepção de si, dos outros e do quão importante é respeitar os limites e dificuldades do outro, por sermos todos iguais.

A partilha teve uma resposta positiva para os participantes com observações que mostraram que este foi também, um momento para estarem juntos e poderem trocar experiências afetivas, aquelas que vão além dos objetivos de cada exercício ou jogo.

Essa questão teve: oito respostas “Muito Bom”, três “Bom” e uma pessoa não respondeu. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 5 - Partilha Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

Questões sobre a oficina

Com relação à oficina, foi feita a seguinte questão: “você acha que a atividade realizada pode fazer parceria com a fonoaudiologia, em favor do trabalho de voz, para seu desempenho profissional?”. Algumas das respostas foram:

- *Sim. Mas tendo a gostar mais do trabalho corporal, que do vocal. Os exercícios dos fonoaudiólogos, eu faço por obrigação;*

- *Acredito que sim, mas o trabalho precisa ser mais focado no jornalismo e menos na atuação e interpretação teatral;*

- *Voz, corpo, esses dois aspectos são fundamentais no trabalho do apresentador. A comunicação e o corpo se completam e sem dúvida ajudam no resultado final que vai ao ar.*

- *Sim, pois parte do princípio de que a notícia depende de mais coisas além da própria informação;*

- *Sim. O tom de voz, o gestual do rosto, um meneio de cabeça podem sugerir tanta coisa. A presença do “fono” para nos orientar é fundamental;*

- *Percebemos que voz e corpo trabalham juntos, não há como separar as duas atividades;*

- *Sem dúvida, a parceria seria muito interessante para bons resultados no ar. Este trabalho desenvolve aspectos cognitivos e emocionais importantes e necessários para os apresentadores. Indicaria a oficina não apenas aos apresentadores, mas também aos repórteres, em situação de link (ao vivo), durante o jornal, pois estes necessitam ter habilidades de improvisação.*

Essa questão teve 100% de resposta positiva. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Objetivo do Módulo I

Com relação ao objetivo do Módulo I, foi feita a seguinte questão: “em parceria com o trabalho do fonoaudiólogo, o objetivo do módulo I é de iniciação aos jogos corporais e de atuação como recursos de facilitação para o desempenho corpo-voz do apresentador. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo? Sim / Não / Em parte”.

Algumas das respostas:

- *Sim. Acho que toda técnica vem para somar no resultado final. Minha expectativa era que esse módulo despertasse a atenção para certos detalhes. E isso aconteceu;*

- *Sim. Me fez refletir sobre a capacidade do nosso corpo e de quanto podemos ser melhores”;*

- *Em parte. É preciso aperfeiçoar a técnica voltada para jornalistas e não simplesmente adaptar dos palcos para o estúdio;*

- *Sim. De forma lúdica, cada técnica usada trabalhou, de forma diferente, vários aspectos do corpo, da voz e do improviso do apresentador;*

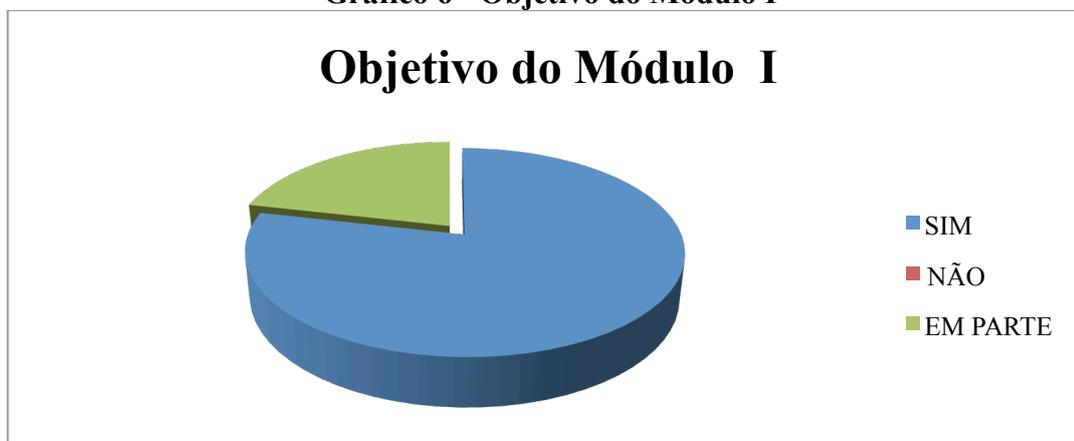
- *Sim. Em parte. Não tenho certeza se de todos os “jogos” conseguiram extrair pontos de utilização no trabalho;*

- *Sim. [...] a oficina desenvolve aspectos cognitivos e sentimentos interessantes para a análise do grupo, pois desenvolve o corpo em sua totalidade, conquista a autopercepção, a percepção do outro e do grupo; propõe a unificação da classe; revela sentimentos e atitudes*

para identificação de características pessoais e laborais; permite a aquisição, desenvolvimento das habilidades de improvisação; e potencializa recursos corporais significativos para o trabalho que necessitam desenvolver em cena. Seria interessante a parceria e a aplicação da oficina com frequência para que resultados mais satisfatórios possam ser adquiridos e para que os jogos possam ser potencializados com a prática;

As respostas para essa questão foram: dez positivas, correspondendo a 83,33% dos participantes, e duas “em parte”. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 6 - Objetivo do Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

Avaliação do Módulo I

Com relação à avaliação do Módulo I, foi feita a seguinte questão: “como você avaliaria a atividade realizada? (Muito Boa, Boa, Indiferente, Ruim)”. Algumas das respostas:

- Muito boa. Já tinha pensado que o Teatro, as Artes Cênicas podiam me ajudar. Depois da oficina, tive certeza!;

-Maravilhosa. Me “toquei” de vários detalhes que podem ajudar a melhorar o meu trabalho;

- Muito bacana! Foi uma excelente oportunidade de testar as potencialidades do corpo, de lembrar do que a linguagem corporal é capaz, de fortalecer os laços de intimidade e cumplicidade com os colegas;

- Boa, achei que teve muitos exercícios voltados para o teatro e menos para o jornalismo;

- Muito boa. A gente percebe como nosso corpo é essencial na comunicação. Nossas expressões têm que andar juntas com nossa voz. Foi uma experiência única;

- Muito boa. Conseguiu integrar uma equipe que quase não para. Creio que cada um absorveu bastante, levando em conta as limitações de cada um. Valeu!;

- *Muito boa, sensacional. Nos expõe em nossas limitações, incentivando a desafiá-las. Apesar do tempo curto, acredito que promove transformações. Sai do curso me conhecendo melhor, disposto a corrigir erros e posturas, a melhorar... a experimentar;*

- *Muito boa. Momento ímpar, pois não há atividades com esse perfil que consigam desenvolver habilidades de improvisação e cognição e ainda forneçam a percepção de si, do outro e do grupo, para aquisição de respeito e unificação de grupo. Acredito que resultados brilhantes podem ser adquiridos e revelados nos telejornais, caso haja frequência das oficinas.*

A avaliação do módulo I teve: onze respostas “Muito Boa”, correspondendo a 91,66% dos participantes, e uma “Boa”. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 7 - Avaliação do Módulo I



Fonte: Questionário Módulo I

5.2 QUESTIONÁRIO MÓDULO II

Variáveis da oficina: Módulo II

- Como no Módulo I, um jogo foi retirado do planejamento, de acordo com a flexibilidade de organização da pesquisadora.
- A equipe foi a mesma do Módulo I, com a ausência de um participante.
- O encontro aconteceu numa sexta feira à tarde e os participantes se mostraram visivelmente cansados, mas muito dispostos para a atividade.
- O encontro começou e terminou no horário previsto.

Análise das respostas do questionário

MÓDULO II

Dos doze participantes, oito responderam ao questionário. Para as partes da oficina “Aquecimento”, “Jogos” e “Partilha”, há uma tabela com o resultado vindo da análise dos comentários dos participantes, assim como há tabelas com o resultado das perguntas abertas. Todos os comentários na íntegra estão no Anexo C.

Pergunta inicial

Entre um módulo e outro, houve um intervalo de dois dias. Foi de interesse da pesquisa saber se, durante esses dois dias, os participantes lembraram ou utilizaram alguns dos aspectos trabalhados no primeiro encontro. No questionário, antes das questões relacionadas às práticas dos exercícios e jogos, havia a seguinte pergunta: “nos dias seguintes à realização do módulo I, você pôde, em seu trabalho, utilizar ou lembrar de algum ponto trabalhado aqui? Quais?”

As respostas foram:

- *Sim, a conversa no estúdio, com a câmera, a noção de espaço, de se movimentar!;*
- *Sim. Ao gravar uma passagem, me lembrei do exercício de interpretação das frases de acordo com o sentimento;*
- *De uma forma geral ajudou a treinar melhor a concentração ao vivo;*
- *Sim. Busquei me policiar mais com relação à postura, falar sem tensionar o pescoço e fiquei bem mais atenta ao que o colega falava ao vivo;*
- *Sim. Tentei exercitar a concentração, a escuta e focar em pontos específicos, criar focos;*
- *Sim. O momento faz a gente refletir em torno da nossa atuação. Tanto no material gravado quanto na entrada ao vivo, lembrei das dicas de concentração e das que estimulam o raciocínio rápido;*
- *Sim. Os pontos de aquecimento/relaxamento antes do trabalho;*
- *Observei que alguns participantes apresentaram melhoria nos telejornais, realizando sincronia do corpo com a fala*

Essa pergunta teve 100% de respostas positivas.

Aquecimento

Com relação ao aquecimento do Módulo II, foi feita a seguinte questão – relacionada ao Módulo I: “como você se sentiu ao realizar essa atividade? Fez alguma diferença ter

vivenciado o aquecimento do módulo I? Como? Comente a atividade considerando os aspectos proveitosos ou não para sua profissão”. Algumas das respostas foram:

- Muito relaxada e ao mesmo tempo atenta. Eu percebi, só depois da oficina, como a nossa comunicação com o vídeo é muito parecida com a do palco. Melhorei muito na interpretação, aprendi a ser eu mesma e a saber conversar com a câmera como se fosse outra pessoa. Divertida, pelo fato de preparar para entrar em cena. Antes eu me preocupava mais com a voz e com o conteúdo a ser dito, os gestos eram limitados e mecânicos, agora mais leve e conversados;

- Adorei. Sempre bom preparar o corpo para as atividades. Sim. Eu, particularmente, me soltei mais, por já conhecer os movimentos. Seria ideal que pudéssemos ter essa prévia antes de entrar no ar. Estaríamos mais ligados;

- No início, a vergonha é inevitável, mas depois você vai se acostumando, se soltando e o envolvimento é inevitável. Acredito que todo e qualquer aquecimento é importante em qualquer atividade. No caso da apresentação, ele deixa músculos, pele e face menos travados para exposição;

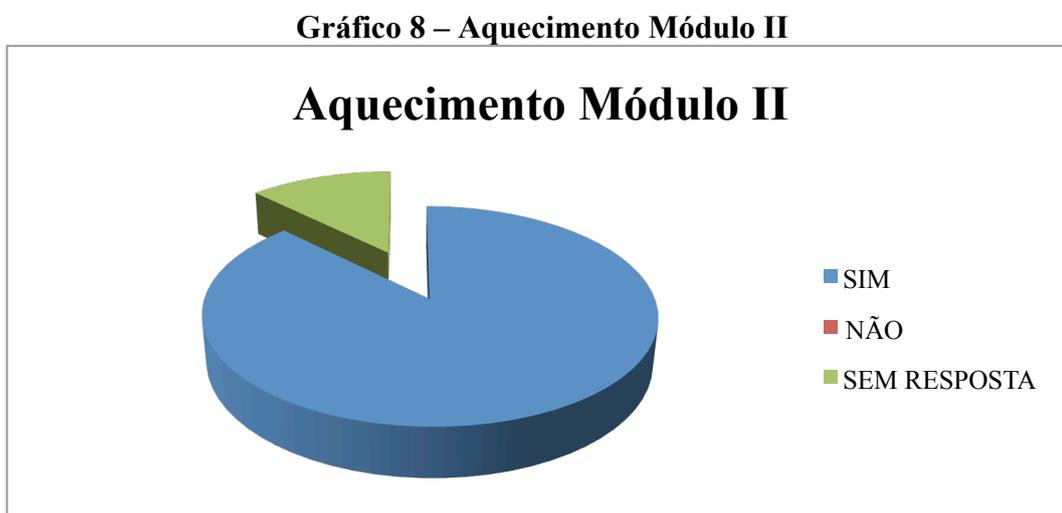
- Confortável. Estava mais solto, à vontade. Relaxa, faz a gente parar pra si, se perceber...;

- Descarregando a tensão. Sim. Não era expectativa e sim relaxamento. Poderíamos usar em partes antes de entrar no ar;

- Mesma percepção do primeiro módulo. Sim, conhecer a forma de aquecimento apresentada pela pesquisadora no módulo I facilitou o desenvolvimento no segundo momento. O aquecimento prepara o corpo para as atividades que irão seguir na oficina, entretanto, para que eles possam adaptar o aquecimento no dia a dia, eles necessitam de tempo, algo bem difícil para estes profissionais. Daí a importância da oficina ser aplicada com certa frequência, para que possam alcançar os objetivos individuais e em grupo, por adaptação do horário solicitado pela editoria chefe. Preparar o corpo para apresentação é interessante e necessário, pois as reações às situações de improviso se tornam mais efetivas, além do maior envolvimento com os conteúdos a serem falados, devido à situação de alerta.

As percepções do Módulo II, quanto ao aproveitamento do aquecimento para a profissão foram um pouco diferentes das percepções do Módulo I, tendo o segundo módulo uma porcentagem maior. De acordo com dois comentários, a experiência prévia com o aquecimento do encontro anterior favoreceu a realização do segundo aquecimento. Assim como no módulo anterior, houve o desejo de que pudessem ter um aquecimento antes de entrarem no ar e a necessidade desse tipo de atividade com mais frequência.

De acordo com as respostas, 87,50 % dos participantes acharam que o aquecimento é proveitoso para a profissão, sendo que sete responderam sim e um participante não respondeu. Abaixo, segue a tabela correspondente.



Fonte: Questionário Módulo II

Jogos

Jogos físicos com fala

Os jogos tinham como objetivos a liberação da fala com o movimento, o trabalho da atenção, da tensão, da escuta, do foco, das direções, da memória, do ritmo individual e de grupo, do olhar e da energia. Foi acrescentada, para esse módulo, uma improvisação um pouco mais complexa, que envolvia a conexão da fala com os movimentos espelhados e com o ritmo da música.

Alguns dos comentários dizem respeito ao que esses jogos despertaram no grupo, suas relações com os objetivos propostos e com o trabalho no telejornal. Abaixo, seguem alguns deles:

- Difícil de novo, explora mesmo a minha concentração e atenção. Muito proveitosos, porque a gente precisa de ritmo, pra chamar o entrevistado, conversar com repórter, tem que ter o jogo de cintura;

- Como complicou mais, acho que o grupo se perdeu um pouco. Desta vez achei que ficou meio bagunçado, mas exercita a nossa escuta, fundamental em nosso dia a dia;

- Tenso. Manter foco, ritmo e ao mesmo tempo interagir no momento certo é muito difícil, mas faz parte do nosso desafio diário fazer isso. Então, é muito proveitoso para a profissão;

- Senti muita dificuldade, ou eu dançava ou eu falava, e ainda tinha que prestar atenção. Complicado, viu?! Mas é bom porque ajuda a exercitar o cérebro. O telejornal acaba sendo uma balada mesmo. Fazer tudo ao mesmo tempo e saber se envolver, conversar e se movimentar, tenho praticado bastante isso;

- Exigiu muita concentração, mas gostei muito. As interferências externas podem surgir a todo instante. Esse exercício nos força a raciocinar e a agir, mesmo tendo componentes que dificultem isso;

- Meio deslocado a princípio, mas gostei. Muitas vezes nos deparamos com situações e momentos que nos tiram da zona de conforto, seja no estúdio, ou na externa. Estar preparado para lidar com isso é fundamental;

Sugestão: [...] acredito que dificultar a concentração de um repórter em situação de link (ao vivo) seria mais interessante. Sugiro que neste momento a intervenção da fonoaudiologia seja realizada para controlar a intensidade vocal e para que continuem com o foco na entrevista, apesar do conteúdo não ser explorado nessa hora. Não vejo necessidade da imitação dos gestos neste momento.

Haja vista que apresentadores também precisam dar atenção a muitas coisas ao mesmo tempo como descrito anteriormente, podemos então, utilizar a prática para apresentadores e repórteres como sugerido. Quanto à intervenção da(o) fonoaudióloga(o), esta é muito bem vinda e é neste sentido que ao longo de uma frequência da prática com os jogos, podemos ir afinando nosso trabalho em parceria.

De acordo com os comentários, os dois jogos tiveram ao todo 87,5% de resposta positiva quanto ao aproveitamento no trabalho, sendo que catorze disseram que sim, um foi interpretado como não e um sem resposta. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 9 - Jogos físicos com fala



Fonte: Questionário Módulo II

Jogos físicos

Os objetivos dos dois jogos deste grupo consistiam na sensibilização por meio da exploração do corpo em situações variadas, sem a visão e também por meio do exercício de investigação corporal com ênfase nas expressões faciais. Os comentários sobre os jogos abordaram esses objetivos. Seguem alguns:

- Tive medo, muito medo de bater, de cair, de escorregar! Mas valeu muito a pena, eu mesma não sabia que podia confiar no outro e deixar me levar. Conhecer o estúdio onde trabalho e apresento é essencial para fazer uma boa apresentação! Agora eu conheço melhor meu espaço, é como se tivesse “olhos” atrás da cabeça;

- De olhos fechados foi fácil imaginar as cenas descritas. De alguma forma a gente descreve cenas. Situações, sentimentos dos quais não estamos inseridos e tentar nos colocar em situações imaginárias pode aguçar nossa “sensibilidade”;

- Acho que a grande contribuição nesse caso é no processo de criação, de imersão em outro mundo, criado por nós mesmos. A atividade mostra como nossa mente tem uma capacidade impressionante de ir longe, distante e ficarmos no mesmo lugar. De alguma forma, em algum momento, precisamos disso para se deslocar mentalmente, de um lugar para outro;

- Concentrada na atividade. Às vezes, fazemos pequenas expressões faciais que, mesmo sem querer, podem passar juízo de valor ou alguma opinião do tema, para o telespectador. E isso, pra mim, não é legal;

- Estranha, meio desconcentrada. Difícil observar nossas próprias expressões faciais, mas esse jogo é fundamental, pois nem sempre sabemos usar nossas expressões da forma correta, no momento certo;

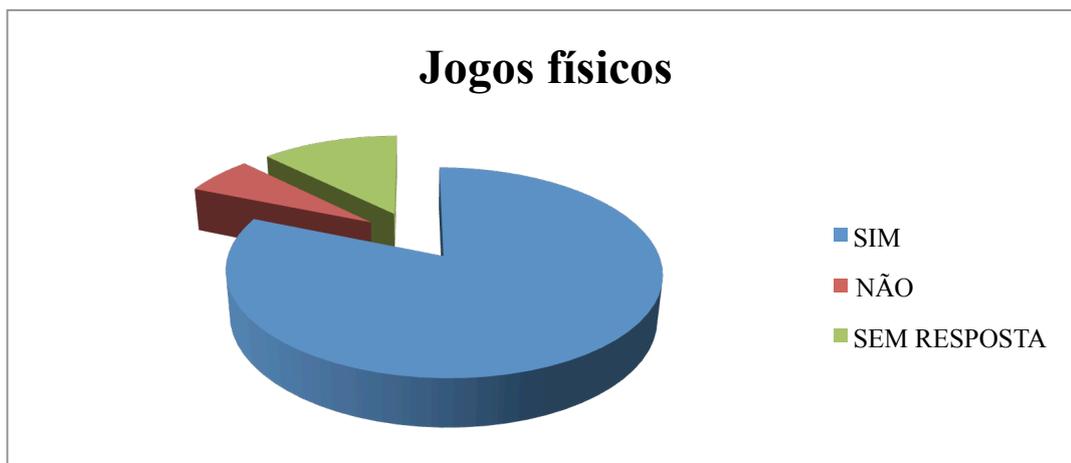
- Me senti dando atenção a partes de mim que vivem esquecidas. A nossa expressão pode ajudar ou destruir a mensagem que temos que passar. Trabalhar isso é preciso!;

Sugestão: Senti que esse jogo contribuiu para análise dos gestos, seria interessante realizá-lo com gestos voltados aos telejornais. Acredito que poderia ser mais proveitoso caso utilizasse gestos permitidos e não permitidos aos telejornalistas.

A sugestão é pertinente e pode ser estudada. Para este momento, foi introduzido um primeiro jogo que explora as partes do corpo e as expressões do rosto. A partir daí, em uma evolução, podemos criar novos jogos voltados para o estudo de gestos.

De acordo com os comentários, os dois jogos tiveram ao todo 81,25% de resposta positiva quanto ao aproveitamento no trabalho, sendo que treze participantes responderam sim, um, não e dois não responderam. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 10 - Jogos físicos



Fonte: Questionário Módulo II

Jogos em “palco-plateia”

Os três jogos deste grupo tiveram como objetivo a improvisação física com a fala em situações de relação direta com o trabalho que os telejornalistas realizam, procurando fazer com que pudessem sair dos limites do usual, a fim de explorarem novas possibilidades com o outro e com o espaço. Os jogos trabalharam a desenvoltura vocal e corporal, a continuidade da informação, com síntese de conteúdo da notícia, e, por último, a improvisação para um possível texto em *off* com o intuito de possibilitar a desenvoltura da fala e do trabalho em parceria.

Seguem alguns dos comentários dos participantes sobre o jogo e sobre o seu aproveitamento para o trabalho que realizam:

- *O improviso tem tudo a ver com TV. É mais ao vivo, ali na hora, tudo pode acontecer. Gostei de inventar histórias e interagir. Muito importante! Porque... como não improvisar? É super necessário. Eu preciso me soltar mais, ter menos medo de improvisar e saber improvisar com segurança;*

- *Tranquila, foi divertido. Total proveito. Muitas vezes precisamos improvisar no ar. As palavras ajudam a desenvolver o raciocínio e a coerência verbal. Adorei esse jogo!;*

- *Essa atividade é maravilhosa. É um exercício que deveríamos fazer sempre. Ele explora nossa capacidade de articulação, improviso, diálogo. Exige, dos interlocutores, conhecimento de mundo e capacidade de trazê-lo, resgatá-lo para uma ação improvisada. Diariamente, nos deparamos com essa necessidade e não conseguimos por inabilidade;*

Sugestão: [...] *Os participantes interagiram muito bem nessa dinâmica, porém sugiro que não seja formado o círculo, pois eles, durante a apresentação, nunca podem dar as costas aos cinegrafistas, pois excluem os telespectadores.*

- *Feliz e animada. Muito engraçado! No dia a dia, na correria do telejornal, a gente tem pouco tempo, as informações são passadas de forma rápida, e tenho que pegar no ar tudo o que está acontecendo. A atividade me ajuda e muito a entender tudo de forma mais clara;*

- *Apreensiva, pois, a princípio, não sabia bem do que se tratava. Saber selecionar as informações que realmente são relevantes e passar isso com clareza são grandes desafios dos jornalistas em TV;*

- *Foi mais difícil memorizar um assunto e tentar contar de novo. Quando estamos no ar, nem sempre temos tempo de revisar, ouvir duas vezes a informação pra poder transmitir ao telespectador. Esse jogo treina essa capacidade cognitiva;*

- *Péssima. Dispersei, não me ative ao conteúdo e não consegui repassá-lo. O principal aspecto é exercitar a memória. Na profissão, lembrar de cada detalhe é primordial.*

Com relação ao jogo realizado em círculo, ele foi pensado para que os apresentadores estivessem livres para explorar o espaço e respondessem aos estímulos vindos propositalmente de todas as direções, para que pudessem soltar o corpo com a fala na improvisação. Ter a oportunidade de repetir o jogo imediatamente depois, colocando restrições ao espaço de acordo com a realidade deles, seria muito proveitoso para o corpo experimentar e reconhecer a diferença entre um jogo e outro.

No último jogo, apenas um grupo entendeu as regras dadas, mas, mesmo assim, todos improvisaram e realizaram a atividade do modo como a compreenderam. Seguem alguns dos comentários sobre esse jogo:

- *Curiosa e meio perdida. Primeiro eu não entendi o que era pra fazer, e acabamos falando sem ser no estilo off. Mas valeu! Entender o que se passa com o olhar é muito importante para o jornalista. Com essa atividade, pude treinar minhas observações do mundo em minha volta;*

- *Bem. O jornalista de TV não costuma ser tão descritivo, afinal, o telespectador está vendo as imagens. Contudo, improvisar e pensar rápido é sempre um bom exercício;*

- *Pouco à vontade já que não demos o formato de reportagem. Trabalhar a capacidade de tirar leite de pedra é de fundamental importância. O exercício exige que façamos isso;*

- *Essa, sem dúvida, foi uma das melhores atividades. Acho que nosso trabalho requer criatividade, conhecimento de mundo, capacidade de improvisação e controle da forma de contar a história. Esse exercício tem um pouco de tudo isso e nos faz trabalhar todas essas possibilidades ao mesmo tempo.*

Este grupo de jogos recebeu 95,83% de comentários positivos com relação ao aproveitamento no telejornal. Para três jogos, houve vinte e três respostas positivas e uma em branco. Abaixo, segue a tabela correspondente.

Gráfico 11 - Jogos em “palco-plateia”



Fonte: Questionário Módulo II

“Sabões”

Foi um momento para trabalhar as citações de autores sobre temas dos encontros. A questão: “comente as citações trazidas para o encontro e indique o nível de importância delas a partir das seguintes possibilidades de avaliação: Muito Bom, Bom, Indiferente, Ruim”. Seguem alguns dos comentários a respeito desse momento:

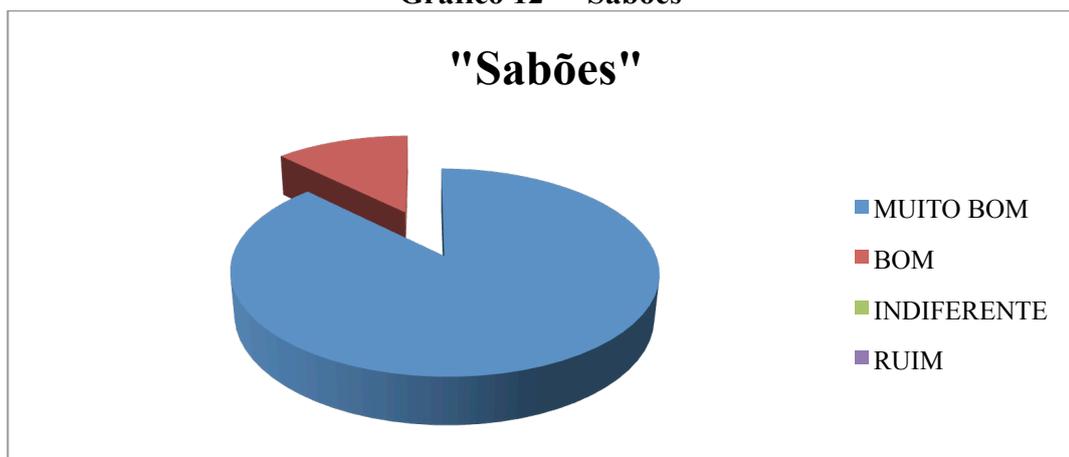
- *Frases maravilhosas que resumiram tudo que vivemos durante os dois dias de atividades;*

- *Refletir sobre o trabalho é sempre importante e, de fato, não fazemos isso constantemente. Acredito que as frases dos autores são combustíveis para isso, a deixa para uma ideia, para um pensamento que nasceu, mas não soube ser expresso;*

- *Senti que a leitura teórica referente ao trabalho pode contribuir para a compreensão das dinâmicas e integração dos conteúdos.*

Esse exercício recebeu sete “Muito Bom” e um “Bom”. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 12 - "Sabões"



Fonte: Questionário Módulo II

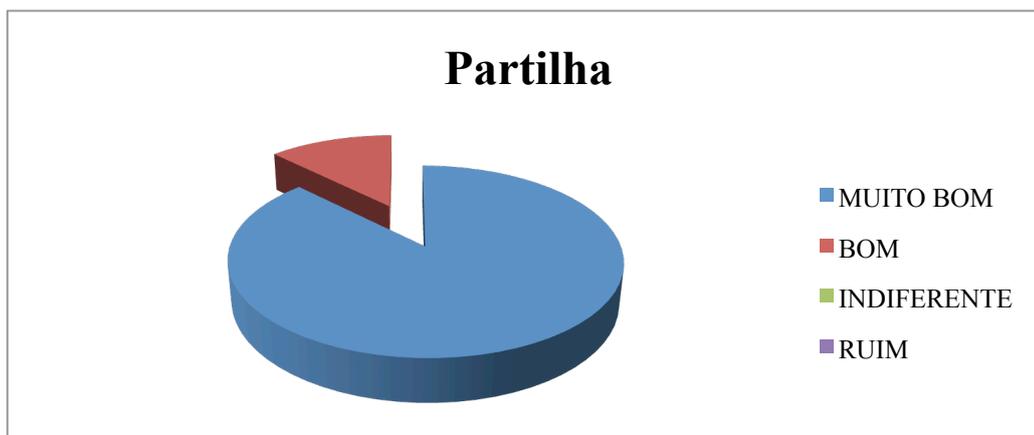
Partilha

Com relação à partilha, os participantes responderam a perguntas abertas e avaliaram a atividade seguindo as seguintes qualificações: MB: Muito Bom; B: Bom; I: Indiferente; R: Ruim. Seguem alguns dos comentários:

- Bom. Poderia ter mais tempo para isso;
- Bom. É bacana sentir essa troca de energia entre os colegas que no dia a dia não têm tempo de conversar, expandir as ideias...;
- Muito bom. Acho que precisamos disso sempre. Principalmente depois de nos 'escancararmos', como aconteceu;
- Muito bom. Senti que o momento de reflexão, junto com a sensibilidade da pesquisadora, pôde contribuir para maior integração do grupo, para a percepção de igualdade e para a análise das dificuldades individuais e do grupo, dentro das perspectivas aplicadas nos jogos. A partilha é um momento único e extremamente necessário para que possam ser traçados objetivos individuais, devido à autoanálise que se conquista.

O momento de partilha recebeu seis Muito Bom e dois Bom. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 13 - Partilha



Fonte: Questionário Módulo II

Questões sobre a oficina

Com relação à oficina, foi feita a seguinte questão: “você acha que a atividade realizada pode fazer parceria com a fonoaudiologia em favor do trabalho de voz e a fim de aprimorar seu desempenho profissional? Explique”.

Algumas das respostas foram:

- *Demais! Eu gostaria de oficinas dessas pelo menos todo mês. Agora eu sei que posso me “jogar” mais no estúdio e saber que a câmera é outra pessoa. Assim eu posso passar informação com credibilidade e, ao mesmo tempo, com descontração;*

- *Totalmente. TV é imagem e som. É o corpo que fala, e essa comunicação está diretamente ligada à voz;*

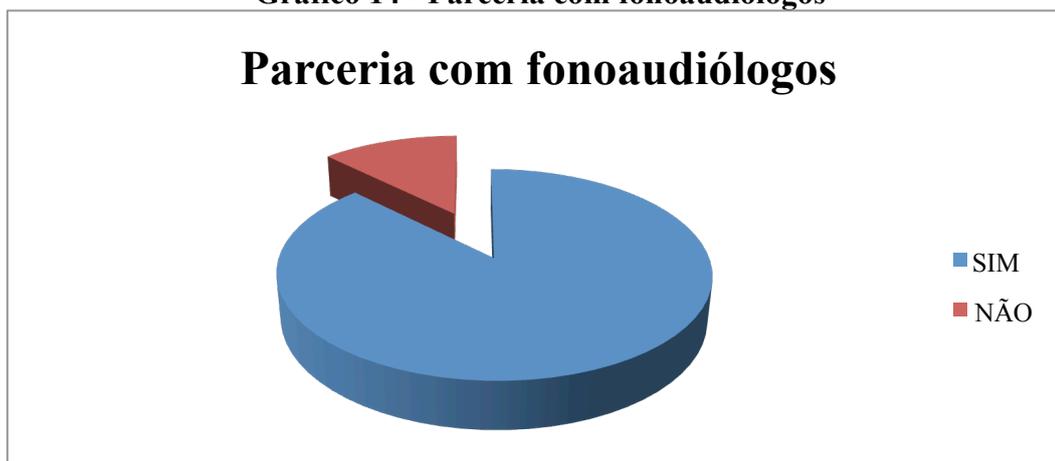
- *Sim. Voz e corpo estão juntos. Sinto falta de ter controle e a expressão “única”, integrada dos dois;*

- *Não creio poder ser aplicada em conjunto;*

- *Sim. Este trabalho não havia sido realizado neste grupo. Os mesmos nunca possuem tempo para realizar em grupo, algumas vezes possuem dupla jornada e inversão de horários de última hora, pontos que dificultam a criatividade e imaginação. Os jogos desenvolvem habilidades cognitivas importantes para algumas situações de improviso. Acredito que a parceria com o fonoaudiólogo pode contribuir para desenvolvimento de jogos mais específicos e direcionados.*

Essa questão teve 87,5 % de resposta positiva, sendo respostas sim e um não. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 14 - Parceria com fonoaudiólogos



Fonte: Questionário Módulo II

Objetivo do Módulo II

Com relação ao objetivo do Módulo II, foi feita a seguinte questão: “em parceria com o trabalho do fonoaudiólogo, o objetivo do módulo II é dar continuidade aos jogos corporais e de atuação, em etapa mais específica ao trabalho do apresentador, utilizando recursos de facilitação do desempenho corpo-voz no telejornalismo. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo? Sim / Não / Em parte”. Algumas das respostas foram:

- *Sim. Muito, tem tudo a ver. A gente interpreta fatos do cotidiano que nem sempre fazem parte da minha vida, como um ator que pega um texto para o palco. Temos que interpretar algo que não vivenciamos, daí a importância para treinar com essas técnicas;*

- *Sim. Quanto mais à vontade diante das câmeras e focado no trabalho, melhor será a transmissão da informação. Os exercícios deste módulo ajudam nisso;*

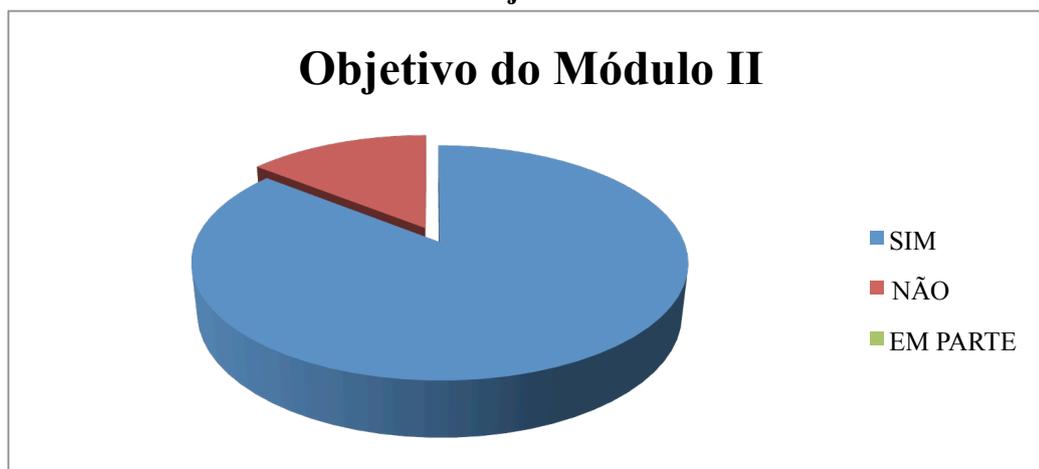
- *Sim. Trabalhamos vários aspectos; entre eles a expressão corporal, improvisação, foco, trabalho em equipe e outras situações do nosso dia a dia;*

- *Sim. Como disse anteriormente, o dia a dia, a pressa, a pressão não nos dá o direito de ‘enxergar’ nossos sentidos, de controlar a nossa mente, de pensar na sincronia e na força do equilíbrio entre voz e corpo. Fazemos isso de maneira intuitiva e instintiva, o que, em alguns casos, até funciona, mas pode fugir do controle. Por isso, ter a noção do quão e de onde podemos ir pode evitar o excesso ou a ação ‘fake’, falsa, forçada;*

- *Não. Como disse antes, o módulo I sensacional, e o módulo II me frustrou um pouco.*

As respostas para essa questão foram: sete positivas, totalizando 87,50% dos participantes, e uma negativa. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 15 - Objetivo do Módulo II



Fonte: Questionário Módulo II

Avaliação do Módulo II

Com relação à avaliação do Módulo II, foi feita a seguinte questão: “como você avaliaria a atividade realizada?” As possibilidades de avaliação dadas foram: Muito Boa, Boa, Indiferente, Ruim. Seguem algumas das respostas:

- *Muito boa. Estas atividades foram mais voltadas para a profissão de jornalista, por isso, mais proveitosas na minha opinião;*

- *Muito boa. Pra mim esse módulo foi muito prático no que diz respeito ao nosso trabalho em TV. Todos os jogos fazem uma ponte com o trabalho ao vivo de apresentador;*

- *Muito boa. Mais um momento de aprendizado. Atividades muito bem planejadas. Deixou um gostinho de “quero mais”;*

- *Muito boa. Acho que, no módulo II, fica mais evidente a relação das ações teatrais, do trabalho de imaginação, criação e interpretação com a nossa atividade diária;*

- *Boa. O Módulo I foi muito bom, por isso achei um pouco abaixo na minha expectativa.*

A avaliação do Módulo I teve: sete respostas “Muito Boa”, totalizando 87,50% dos participantes, e uma “Boa”. A seguir, a tabela correspondente.

Gráfico 16 - Avaliação do Módulo II



Fonte: Questionário Módulo II

Metodologia utilizada e didática da pesquisadora

A questão sobre a metodologia utilizada e a didática da pesquisadora foi composta por dois itens:

a) Metodologia do Módulos II (os jogos, a organização dos jogos, o material utilizado). Deveria ser avaliada segundo as seguintes qualificações: Muito Boa, Boa, Mediana, Ruim. Em seguida, os participantes deveriam comentá-la;

b) Didática da pesquisadora, podendo receber, também, as seguintes avaliações: Muito Boa, Boa, Mediana, Ruim. Em seguida, esse ponto também deveria ser comentado.

Algumas das respostas:

a) *Boa. Acho 3 horas muito tempo, fica cansativo;* b) *Muito Boa. A pesquisadora é animada e envolvente, e isso faz muita diferença;*

a) *Boa. Os jogos são bem interessantes. Os recursos usados poderiam ser ampliados com vídeos e áudios;* b) *Muito boa. É bem direcionada;*

a) *Muito boa. Muito interessante. Precisa apenas encontrar uma forma de ter as músicas sem interrupção;* b) *Muito boa. Ela consegue envolver a todos com firmeza, mas sem perder a ternura. Show de bola!;*

a) *Boa. Talvez pensar em atividades que tenham essa relação direta com o trabalho e, quando não tiver tão claramente, que se discuta no final de cada atividade o caminho que se pretende percorrer com a atividade;* b) *Boa; Não comentou;*

a) *Boa. Mas não creio que possa ser incorporado no trabalho;* b) *Muito boa. Manteve o grupo sempre focado, não há o que contestar;*

A primeira pergunta obteve três respostas “Muito Boa”, totalizando 37,50% dos participantes, quatro “Boa”, totalizando 50% deles, e apenas uma sem resposta – 12,50%.

Para a segunda pergunta seis respostas foram “Muito Boa”, totalizando 75% dos participantes, e “Boa”, totalizando 12,50%. A seguir, as tabelas correspondentes.

Gráfico 17 - Metodologia utilizada nos Módulos



Fonte: Questionário Módulo II

Gráfico 18 - Didática da pesquisadora



Fonte: Questionário Módulo II

Último comentário sobre a oficina “Jogos de Improvisação Cênica”

A última questão do questionário referia-se aos dois módulos da oficina e foi formulada da seguinte maneira: “como foi ter participado dos dois módulos?”. Como foi uma questão aberta, abaixo, seguem todos os comentários.

- *Perfeito, como eu apresento um telejornal de 35 minutos no ar, a variedade de assuntos é muito grande, e tenho que interagir com várias coisas ao mesmo tempo. Só assim, com essas atividades, eu posso me envolver mais e entrar de ‘cabeça’ na apresentação;*

- *Fiquei um pouco decepcionada com o Módulo I, pois achei muito voltado para a interpretação teatral. Mas, no Módulo II, vi que era uma preparação para os exercícios*

seguintes. Fiquei muito satisfeita com a oportunidade de me conhecer melhor e conviver com meus colegas;

- Confesso que, devido ao cansaço do dia, não estava muito empolgada em participar, mas era tão dinâmico cada módulo, era tão agradável compartilhar essas experiências com os colegas que, quando cheguei, curti cada momento. O tempo passou rápido, sinal que estava gostando. Parabéns pelo projeto! Boa sorte! Espero ter colaborado com o seu objetivo!;

- Enriquecedor. Sou grata à pesquisadora, por ter partilhado conosco sua experiência, e à chefia, por ter nos proporcionado estes encontros;

- Importante por tudo que já expliquei no comentário dos exercícios. Talvez, realmente, seja necessário fazer esse tipo de trabalho com mais frequência para que possamos entender um pouco de nós mesmos e do outro que, diariamente, está ao nosso lado e não conhecemos;

- Adorei! Não achava que fosse ser surpreendido e fui! Em alguns momentos, gerou desconforto, mas necessário. Provocou sensações, descobertas e me fez refletir sobre minha atuação profissional. Não poderia ter sido melhor!;

- Foram horas agradáveis em que tivemos a oportunidade de nos conhecer melhor como equipe. Com limitações, mas com muitas descobertas e possibilidades;

- Senti necessidade de maior tempo para aplicação das dinâmicas, para que eles pudessem desenvolver as reflexões para fixação do conteúdo. Os dois módulos são complementares e o primeiro é introdutório ao segundo. Acredito que esta prática poderia ser realizada outras vezes para que a fixação do conteúdo seja ainda mais satisfatória e para que o desenvolvimento de outras habilidades possa ser alcançado.

5.3 UMA ANÁLISE FINAL

No Quadro 18, estão expostas as diferenças de opinião entre um módulo e outro, em porcentagens, quanto ao aproveitamento das atividades para o trabalho profissional dos participantes e quanto ao objetivo da pesquisa.

Alguns fatores podem ter influenciado na disposição dos participantes para a realização das oficinas e, conseqüentemente, nas respostas dadas, como a novidade, o fato de estarem, pela primeira vez, em contato com a atividade e com a descontração que ela pode causar (fator positivo); e o cansaço do segundo dia para alguns (fator negativo).

Quadro 18 - Resultados dos Módulos I e II

MÓDULO I			MÓDULO II		
12 Questionários respondidos			08 Questionários respondidos		
EXERCÍCIOS E JOGOS	SIM		EXERCÍCIOS E JOGOS	SIM	
Aquecimento (1)	83,33%		Aquecimento (1)	87,50%	
Jogos com voz e fala (1)	91,66%		Jogos com fala (2)	87,50%	
Jogos físicos (3)	84,61%		Jogos físicos (2)	81,25%	
Jogos “Palco-Plateia” (5)	82%		Jogos “Palco-Plateia” (3)	95,83%	
TOTAL (400%)	341,60%		“Sabões” (1)	87,50%	
			TOTAL (500%)	439,58%	
Partilha	Muito Bom 66,66%	Bom 25%	Partilha	Muito Bom 75%	Bom 25%
Avaliação	Muito Bom 91,66%	Bom 8,33%	Avaliação	Muito Bom 87,50%	Bom 12,50%
Objetivo do Módulo I	83,33%		Objetivo do Módulo II	87,50%	
Parceria Fonoaudiologia	100%		Parceria Fonoaudiologia	87,50%	
MÓDULOS I E II					
Metodologia utilizada				Muito Bom 37,50%	Bom 50%
Didática da pesquisadora				Muito Bom 75%	Bom 25%
Utilização do Módulo I para o Módulo II = 100%					

Fonte: Questionários I e II

De acordo com os comentários, houve um crescimento de um módulo para o outro quanto ao aproveitamento da oficina para o telejornalismo e para a parte prática “Aquecimento” e “Jogos Palco-Plateia”, além disso, se acrescentarmos o momento com as citações teóricas, esse percentual aumenta. O momento “Partilha” teve também percentual maior no segundo módulo.

Interessante o resultado numérico quanto à avaliação do Módulo II ter sido menor em relação ao Módulo I. O Módulo I obteve onze MB e um B para doze participantes e o Módulo II obteve sete MB e um B para oito participantes, ou seja, os dois módulos receberam avaliações positivas. Por outro lado, o Módulo II obteve porcentagens maiores para outros quesitos e recebeu comentários sobre ser mais voltado para o telejornalismo que o Módulo I. Uma pessoa demonstrou preferência pelo primeiro módulo, alegando que o segundo não correspondeu às expectativas, mas não descreveu uma razão específica pela preferência. Este comentário tem oposição a outro que por sua vez, expressa decepção com o primeiro módulo por não ter sido tão voltado para os telejornalistas, e posteriormente, o participante comenta ter compreendido que o primeiro módulo era uma preparação para o segundo.

Outro fator a refletir está na questão metodologia, que obteve porcentagem abaixo da didática da pesquisadora. Os aspectos comentados com relação à metodologia estão relacionados com: o longo tempo dos encontros - recebeu um comentário; sugestão de utilização de vídeos e áudios - recebeu um comentário; sobre esclarecer cada atividade ao final dela, para que se compreenda sua utilização com o ofício – recebeu um comentário; e uma pessoa que não crê que os jogos e material utilizado possam ser incorporados no trabalho. Os comentários foram úteis para possíveis evoluções para os próximos módulos da oficina.

Cada item investigado obteve resultado acima de 60%, o que é positivo para o desenvolvimento do trabalho da oficina com os telejornalistas e para o objetivo da pesquisa.

Para contribuir com a investigação realizada por meio dos questionários, seguem os comentários de fonoaudiólogas a respeito das oficinas, vindos das entrevistas da pesquisa. Estas profissionais conheceram o trabalho das oficinas para os telejornalistas:

- *O que te motivou a levar a oficina para os telejornalistas, ou seja, para atender a que necessidades?*
- *De expressão.*
- *Você participou da oficina? Como foi a experiência para você?*
- *Participei. Eu achei muito rica. Vivenciar em mim é bom, e achei que me aproximou até deles.*
- *Você acha que é um trabalho apropriado para os apresentadores?*
- *Acho, nesse formato eu acho.*
- *Em que aspectos?*
- *Eu acho que é um trabalho assim, que pode ser feito pontualmente, que promove a interação, que descontraí, que faz esse autoconhecimento.*
- *O que mais chamou atenção com relação ao trabalho na oficina com relação direta ao ofício deles?*
- *Ver pessoas muito arraigadas com em relação à postura, muito fechadas, se soltarem, entendeu? Ou pelo menos se darem a possibilidade de abrir, porque, na hora que você começa a mexer com o corpo, você acaba quebrando um pouco com as armaduras, se soltando, e as pessoas conseguem se expressar melhor. (FONOAUDIÓLOGA A, 2015)*

Acha que é um trabalho apropriado para os apresentadores?

- Sim, sem dúvida.

- Em que aspectos?

- Eles precisam de uma memória de curto prazo muito apurada, eles precisam desse trabalho de improvisação, porque, se eles não têm um, sabem que podem cair no erro e têm que ter uma ideia de como sair daquela situação sem passar insegurança para as pessoas que estão em casa e para não perder o foco também.

- E com relação ao corpo?

- Querendo ou não, esse trabalho já determina o outro, né? Então o corpo, ele acaba reagindo da forma... se você tem medo daquilo, você vai reagir com o corpo.

- O que mais chamou a atenção com relação ao que foi trabalhado na(s) oficina(s)?

- Eu acho que tudo, que a gente tem que movimentar muito (risos). A gente precisa melhorar em tantos pontos! (risos)

- Te chama atenção, então, o movimento?

- É, o movimento em si, ele é muito concatenado com o que a gente precisa, porque a gente pensa nas formas de agir, na verdade.

- Acha que é um trabalho que pode ser aliado ao trabalho vocal que faz?

- Sim, pode.

- Em que aspectos?

- Volto de novo à ideia, porque, se a gente fala uma coisa e o corpo reage de outra, a gente não tem uma eficiência na comunicação. (FONOAUDIÓLOGA B, 2015)

- O que mais chamou a atenção com relação ao que foi trabalhado na(s) oficina(s)?

- O poder dessa criação mesmo, da criatividade, de você poder experienciar com seu corpo movimentos associados ao discurso, à fala e ao que está sendo proposto no jogo, de forma que você muitas vezes não se dá ao... como é que eu posso falar... não se dá...

- Em que aspectos?

- No aspecto da conscientização, porque, quando a gente tem consciência corporal, a gente passa, a gente aciona algumas posturas que realçam e que ficam melhores em cena. (FONOAUDIÓLOGA C, 2015)

A pesquisa de campo, de maneira qualitativa, seguiu a proposta de colher informações e opiniões sobre o impacto da oficina para a expressividade comunicativa. Utilizou de números para avaliação de aproveitamento e em alguns momentos analisou indutivamente. Kauark, Manhães e Medeiros (2010, p. 26), quando descrevem as características de uma pesquisa qualitativa, afirmam que:

A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. [...] os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

O mais rico dos dados coletados está em cada um dos comentários, que, mais do que os números, tenta expressar a experiência vivida na voz de cada participante – aí reside o resultado do trabalho realizado. Este era um dos objetivos: o processo de experimentação como pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o trabalho realizado esteve comprometido a fundamentar a estrutura da oficina “Jogos de Improvisação Cênica”. O testemunho dos participantes e o resultado da pesquisa de campo expressam a vivência que os exercícios e os jogos trouxeram para os profissionais envolvidos no estudo apresentado. Na prática, os participantes experimentaram os jogos de improvisação como um facilitador na expressividade do apresentador de telejornal.

O resultado apresentado por meio dos questionários da pesquisa de campo foi bastante positivo, haja vista os elevados números referentes ao aproveitamento do trabalho experienciado pelos apresentadores e a fonoaudióloga, juntamente com os ricos comentários.

Desta maneira, concluo que a oficina “Jogos de Improvisação Cênica” contribui para uma melhor expressividade do apresentador de telejornal.

No entanto, dentro de uma perspectiva de desenvolvimento de uma prática de pesquisa, compreendo que alterações, ajustes, melhoramentos e mais pesquisas fazem parte de um processo em constante andamento.

Nesse sentido, uma primeira consideração estaria ligada ao fato de a oficina poder estar ainda mais agregada ao trabalho da fonoaudiologia com os apresentadores. Isso é notado pelas sugestões apresentadas pela fonoaudióloga nos questionários, pois são úteis e importantes para a continuidade de troca de ideias e para a integração entre os trabalhos. No que se refere a essas sugestões, uma delas foi relacionada à entrada de um aquecimento vocal pela fonoaudióloga para contribuir com o aquecimento para realização dos jogos. Portanto, estreitar a parceria entre os profissionais do corpo-voz enriquece o trabalho dos jornalistas.

Ainda nesse contexto, cabe ressaltar as sugestões de participantes, para que os jogos sejam ainda mais voltados para o telejornal, que podem ser estudadas e incluídas nos próximos módulos, como: a possibilidade de utilização de equipamentos de vídeo e áudio e a criação de jogos que insiram limites de câmera, pois como sugerido, poderia facilitar para os iniciantes na gravação de pilotos. Essas sugestões abrem possibilidades para reflexões da pesquisa e da metodologia, além de estímulo para a descoberta de mais possibilidades de utilização dos recursos das Artes Cênicas para o Telejornalismo. Poderíamos inclusive, criar encontros para repórteres e a equipe, pois todos estão envolvidos na apresentação dos telejornalistas. Ainda, diminuir o tempo dos encontros e aumentar a frequência deles. Ao aumentar a frequência dos encontros, podemos diluir o número das atividades de cada um, para que cada atividade tenha o tempo suficiente para comentários e reflexões sobre o uso para o ofício do telejornalista. Outro ponto que pode ser estudado é sobre a possibilidade de

criação de um momento dedicado ao aquecimento corpo-voz do telejornalista, anterior às suas atividades, como uma prática diária.

Penso que uma atividade que aparece dentro de um contexto diferenciado do que estão acostumados, pode provocar um estranhamento inicial. Por isso, faz sentido quando alguns jogos da oficina não são relacionados de maneira direta com o telejornalismo. Na dança, por exemplo, leva-se um tempo para a compreensão da necessidade de certos passos realizados em todas as aulas. Com a prática, o tempo passa a ser um aliado para estudos, compreensões e esclarecimentos.

A oficina tocou em questões que foram apontadas pelos participantes, como importantes para a discussão proposta em benefício do trabalho com os apresentadores, dentre elas: o aquecimento corpo-voz, a percepção das emoções e as nuances para a interpretação das notícias, a escuta, o olhar, a concentração, a utilização do espaço, o ritmo, o foco, a conexão corpo-fala na atenção para o corpo como um todo, o exercício das expressões faciais, o estímulo à criatividade, a desinibição, a espontaneidade, o trabalho em equipe, o contato e o momento com os colegas para troca de experiências, e enfim, o exercício da improvisação.

Do tema abordado, no que diz respeito à frequência e continuidade do trabalho, desenvolvido com os apresentadores, gostaria de abordar a importância do processo de experimentação para uma preparação corporal por meio das oficinas.

Como uma profissional da arte, principalmente do corpo, aprendi a dar continuidade à minha formação e à manutenção de um processo contínuo de trabalho. Depois de um determinado momento, ao longo dos anos, busquei fazer com que o movimento, a atuação e o canto se mantivessem integrados em práticas continuadas. Acredito que, para qualquer profissional que atua com corpo-voz, como os apresentadores de telejornal, um trabalho prático frequente nessa direção é imprescindível. Spolin (2005) afirma que, no teatro improvisacional, os atores, assim como bailarinos, músicos ou atletas, precisam de treinamento constante para se manterem alertas e ágeis e, assim, descobrirem material novo.

A prática abre espaço para a experimentação, e esta abre espaço para novas descobertas, novas relações e, também, para o caminho da pesquisa. Quando profissionais da comunicação vivenciam um momento na prática do jogo, novas relações com o trabalho e com o grupo passam a ser exploradas. Como diz Spolin (2005, p. 5): “qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social”. Para ela, o jogo propicia envolvimento e liberdade pessoal para a experiência, por ser uma forma natural de grupo.

A improvisação é também relacionada ao processo de experimentação no que se refere à criação e composição de uma obra. Desse modo a experimentação e o processo do ato de

improvisar possuem, aqui, um caráter que visa a um produto final. Na criação e composição da dança ou do teatro, por meio da improvisação, usa-se a experimentação como forma de se chegar à criação de uma célula que, na continuidade do processo criativo e transformação, vai alcançar uma obra final e acabada. Na dança, Passos (2015, p. 142) explica que: “a improvisação pode ser um método de experimentação de movimentos que posteriormente poderão ser selecionados e organizados numa composição coreográfica ou ser uma forma de expressão em si, quando improvisações (livres ou estruturadas) compõem a obra”.

No teatro, as características de um personagem, sua voz, seus movimentos e ações, podem ser descobertas por meio da improvisação, assim como todo o processo de criação. Chacra (2007, p. 14) explica essa relação do espetáculo, vindo de um processo de improvisação:

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à criação acabada. [...] quando deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir, pois ficou submerso. A forma artística é o controle consciente deste processo.

Nessa preparação para a criação, até que seja possível chegar a um espetáculo ou a um resultado em obra acabada, no tempo da improvisação e composição, acredito ser necessário um período de compreensão do corpo para o que vai sendo composto – tempo da repetição, da assimilação, para que o material a ser executado possa estar confortável e seja apropriado pelo corpo do artista. Essa “apropriação” vem no sentido de se tomar posse do movimento, de poder chamar o que se faz de seu, reconhecer o corpo na sua fluência e organicidade, por aquele que atua, dança ou canta. De acordo com Klauss Vianna (2005, p. 73), “é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí temos a capacidade de criar movimentos próprios e cheios de individualidade”.

E para os apresentadores de telejornal? Vejo duas maneiras de relacionar o tempo para eles. A primeira delas estaria no tempo do próprio jogo, no aqui e no agora do ato de improvisar, que se assemelha ao frescor da notícia e do novo que surge diariamente. Os jogos de improvisação trazem a rapidez de raciocínio, a concentração e o corpo atento e voltado para a prontidão do momento. Como diz Ramos (2007), os jogos corporais, para Angel Vianna, além de contribuírem para aumentar o desenvolvimento motor e a percepção

corporal, colaboram para desenvolver a rapidez de raciocínio, com soluções rápidas para situações apresentadas. Isso é semelhante no telejornalismo, no qual a notícia é nova a cada dia, assim como a atitude do apresentador que, mesmo tendo um roteiro, uma leitura, também improvisa.

Existe a ideia de que o espetáculo, para o artista, é o mesmo no dia seguinte, já a notícia, para o apresentador, não. Penso diferente, creio que o espetáculo formalizado não é o mesmo no dia seguinte. Sobre isso, Chacra (2009, p.15) assim explica:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório. [...] sempre há um mínimo de algo “novo” em cada espetáculo.

Dessa maneira, algumas semelhanças podem ser percebidas com relação ao telejornal, que, mesmo possuindo uma estrutura de formatação fixa, como visto no primeiro capítulo, tem seu caráter momentâneo e “quente”, por ser ao vivo, pois as notícias são frescas, ou seja, o texto é diferente diariamente.

Com relação à segunda maneira relacionada ao tempo para os apresentadores, penso que a mesma estaria no período de descoberta que o corpo leva para apreender e desenvolver potencialidades, ou seja, o tempo da assimilação ao longo das vivências com as oficinas. Nessa “repetição”, pela prática constante dos exercícios e jogos, o corpo pode se tornar mais consciente de suas possibilidades quando estiver diante das câmeras, saber como se mover e falar, e, quando utilizar o improviso, poder fazê-lo de maneira espontânea e criativa – o tempo do “bater bife”.

Chamo de “bater bife” uma experiência que pode acontecer em uma função de trabalho, na qual o corpo esteja em exposição, e que se faz na prática, nesse fazer, desfazer e refazer comum da profissão. Para o artista ou para o apresentador de telejornal, isso se dá no movimento de descoberta do corpo, com suas composições, até ser levado à exposição, havendo um tempo necessário para o estudo de lapidação e de amadurecimento do que se faz. A isso dei o nome de “bater bife”, usando a expressão da culinária como uma metáfora da experiência de repetição que nunca será igual, como se fossemos amaciando o corpo e o saber, permitindo que o movimento se transforme em intuitivo, orgânico e espontâneo, de tão apropriado, no sentido de encarnado. Como diz Spolin (1999), a “corporificação” é um instrumento e tanto para a expressividade do ator. E por que não para o apresentador?

Quando um apresentador toma para si o texto que lê, tornando-o próprio, ele se torna dono do que fala. Para Cotes (2008, p. 60), com as novas maneiras de interpretar, surgiram novas falas e mais expressividade. Ela exemplifica isso, ao dizer que alguns exageram “como atores”, e que outros modificam suas falas de acordo com o assunto, “tornaram-se donos de seu próprio texto e, assim, do seu falar e fazer”. Da mesma maneira, acontece com o corpo-voz como um todo, em que a prática, ao proporcionar consciência faz-nos donos do nosso próprio corpo e dos nossos movimentos, e isso possibilita que os gestos se manifestem naturalmente. Vianna (2005, p. 101) afirma que “é preciso educar e tornar fluente a naturalidade do gesto, até o momento em que o aprendizado se torne um hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende os limites do próprio aprendizado”. Nesse sentido, a preparação corporal, por meio dos jogos, pode se tornar ainda mais efetiva para os apresentadores em um processo continuado e mais frequente, para que, assim, eles possam, com o tempo, ampliar a consciência de corpo em prol da expressividade.

A pesquisa, desse modo, torna-se prática continuada quando gera mais investigação, pois foi assim que surgiram, para mim, outros assuntos como possibilidades para pesquisas futuras, seja com relação à organização dos próximos módulos de oficina ou com relação à investigação do ensino vindo das Artes Cênicas no curso de graduação em Jornalismo¹⁴⁷. Mas esse é outro assunto...

Nesse processo, a pesquisa continua com seus acertos, questões, e mais a ser criado, mais a ser desenvolvido nesta troca dentro da interdisciplinaridade estabelecida.

O tema aqui pesquisado não mobilizou somente a mim, como pesquisadora, mas também profissionais que, generosamente, cederam o seu tempo para conversarem comigo sobre uma gama de perguntas, atravessadas pela minha curiosidade em desvendá-las. Essa curiosidade não se refere ao sentido volátil da palavra, mas ao sentido dado por Cecchin¹⁴⁸ (1996), para a terapia de família, como uma posição em que o terapeuta dá oportunidade para novas formas de construção da ação e de interpretação na maneira como vê uma situação apresentada a ele, ou seja, a curiosidade com relação a um olhar de frescor que busca aprofundar aquilo que se recebe, e não simplesmente saber.

Assim, os participantes das atividades realizadas nesta pesquisa dividiram comigo o seu tempo, entre as horas corridas de um dia de trabalho, para esclarecerem como eram seus universos, mostrando, gentilmente, a redação, o estúdio de gravações e o modo como

¹⁴⁷ Existiram ou ainda existem instituições de ensino superior que agregam as Artes Cênicas no currículo. Eu fui aluna da disciplina “Teatro”, no curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MINAS), em 1986.

¹⁴⁸ (1932 – 2004) Psiquiatra italiano e terapeuta sistêmico de família.

trabalhavam. Estavam também curiosos a respeito do assunto da pesquisa e, assim como eu, tinham perguntas. Eles também cederam o seu tempo para experimentarem cada exercício e jogo proposto. Nesse movimento, seus olhos brilhavam, os corpos mostravam um misto de timidez, medo, ansiedade, expectativas, frustrações e contentamento. Havia corpos em exposição e disposição. Como resultado disso, um rico material foi dado a mim, e, respeitosamente, busquei colocá-los na escrita. Com toda dedicação que pude oferecer, devolvo a eles, e aos “curiosos” sobre o assunto, o que juntos construímos.

Este é um começo para novas investigações, novos encontros e novas descobertas. Foi dada a largada para os jogos de improvisação como uma conscientização e preparação corporal para os telejornalistas.

Deixo, como palavras finais, uma música, que os apresentadores, lindamente, cantaram, ao final da oficina, dentro de um ritual de despedida dos encontros. Deixo-a aqui como a minha despedida, por agora:

A Natureza Das Coisas

(Accioly Neto)

Ô chá, lá, lá, lá, lá

Ô chá, lá, lá, lá, lá

Se avexe não...

Amanhã pode acontecer tudo

Inclusive nada.

Se avexe não...

A lagarta rasteja

Até o dia em que cria asas.

Se avexe não...

Que a burrinha da felicidade

Nunca se atrasa.

Se avexe não...

Amanhã ela para

Na porta da tua casa

Se avexe não...

Toda caminhada começa

No primeiro passo

A natureza não tem pressa

Segue seu compasso

Inexoravelmente chega lá...

Se avexe não...

Observe quem vai

Subindo a ladeira

Seja princesa, seja lavadeira...

Pra ir mais alto

Vai ter que suar.

Ô coisa boa é namorar,

Ô coisa boa é namorar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCURE, Lenira. **Telejornalismo em 12 lições**: televisão, vídeo, internet. Rio de Janeiro: Senac Nacional e Editora PUC-Rio, 2011.

ALENCAR, Helena Castro de. **Novelização no Telejornalismo Brasileiro**: história e limites. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE. Artigo da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, PE, 2012.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade**: Belo Horizonte (1959 – 1975). Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança**: Uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990). 2009. 306 f. Tese (Doutorado em Educação)- Programa de Pós-Graduação: Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

ALVES, Rubem. **O amor que acende a lua**. Campinas, SP: Papyrus, 1999. Escutatória, p. 65 - 71

ALVES, Rubem. **O retorno e terno...** 16ª Ed. Campinas, SP: Papiros, Speculum, 1992. Tênis X Frescobol, p. 51-53.

AQUINO, Agda. **Casal Nacional**: significações do corpo e do figurino no telejornalismo. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Natal, 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BOLDRIN, Mariana Martins. **A imaginação melodramática no Jornal Nacional**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Informação e Comunicação. Goiânia, 2015.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

BRASIL, Antônio. **O poder de fogo da TV**. Artigo no Site “Observatório de Imprensa”, 2001. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv121220011.htm>>. Acesso: 24 fev. 2016.

CALAIS-GERMAIN, Blandine, LAMOTTE, Andrée. **Anatomia para o movimento, volume 2**: base de exercícios. São Paulo: Manole, 1991.

CARDOSO, Gustavo. **A mídia na sociedade em rede**: filtros, vitrines, notícias. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CECCHIN, Gianfranco. Construcionismo social e irreverência terapêutica. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 216-227.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte**, Livro 6. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Vianna para Dança 2009. Org. Arnaldo Leite Alvarenga.

COTES, Cláudia. **O estudo dos gestos vocais e corporais no telejornalismo brasileiro**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo, 2008.

COTES, Cláudia. A expressividade no telejornalismo brasileiro. In: GAMA, Ana; KYRILLOS, Leny; FEIJÓ, Deborah (Orgs.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos do IV Encontro Nacional de Fonoaudiologia da Central Globo de Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2005. p. 39 – 59.

COTES, Cláudia. O corpo. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Cláudia e FEIJÓ, Deborah. (Org.). **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo: Globo, 2003a. p. 67 – 100.

COTES, Cláudia. Avaliando o Corpo. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos de experiências na Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2003b. p. 89 – 110.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do Telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora – MG**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações – Porto Alegre, outubro de 2012.

FECHINE, Yvana. Performance dos apresentadores dos telejornais: a construção do éthos. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 36, agosto de 2008, quadrimestral.

FEIJÓ, Deborah. A fala. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Cláudia e FEIJÓ, Deborah (Org.). **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo: Globo, 2003. p. 45 – 66.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRANÇA, Maria C. Fonoaudiologia e repórteres de TV. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos de experiências na Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2003. p. 3 – 16.

GELEWSKI, Rolf. **Ver, ouvir, movimentar-se**: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador: Nós Editora, 1973.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2007.

HENFIL FILHO, Henrique. Criatividade e potencialidade: a inspiração é um cachorro preto, um doberman bem aí atrás de você. **Revista de Psicologia**, out/1982, ano V, n. 28, Grupo Editorial Spagat. Disponível em: <<http://www.bancodeescola.com/henfil.htm>>. Acesso: 30 jul. 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KAUARK, Fabiana, MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. **Metodologia da pesquisa**: guia prático. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KYRILLOS, Leny. A voz. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia e FEIJÓ, Deborah. **Voz e Corpo na TV**: a fonoaudiologia a serviço da comunicação. São Paulo: Globo, 2003a. p. 19 – 44.

KYRILLOS, Leny. A Voz no Telejornalismo. In: OLIVEIRA, I. B.; ALMEIDA, A. A. F.; RAIZE, T. **Voz Profissional**. Produção Científica da Fonoaudiologia Brasileira. Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2013.

KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade**: Da teoria à prática. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005.

KYRILLOS, Leny (Org.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos de experiências na Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2003b.

KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia. A Voz no Telejornalismo. In: OLIVEIRA, I. B.; ALMEIDA, A. A. F.; RAIZE, T. **Voz Profissional**. Produção Científica da Fonoaudiologia Brasileira. Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2007 Suplemento digital, 3ª ed.

KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia e FEIJÓ, Deborah (Org.). **Voz e Corpo na TV**: a fonoaudiologia a serviço da comunicação. São Paulo: Globo, 2003.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANZA, Sônia Maria. **Jornalismo: da origem folhetinesca à folhetinização da informação**. Trabalho apresentado ao III Encontro Nacional da História das Mídias, da Rede Alfredo de Carvalho, GT1 – História do Jornalismo, sob a coordenação da Prof. Dra.

Marialva Barbosa da UFF. Doutoranda do Programa em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), 2005.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**. New York: Drama Publishers, 1976.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento**: um método para um intérprete criador. Brasília: LGE Editora, 2003/ 2º edição, 2007.

LOPES, Leonardo Wanderley. **Do Texto ao Contexto**: A Prosódia na Construção da Intencionalidade no Relato de Notícias. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Recife, 2006.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: Seminário Internacional Sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. **Anais... Bauru**: USC, 2004. CD –ROOM. ISBN: 85-98623-01-6. 10p.

MARIA, Alice. História da Fonoaudiologia no Telejornalismo. In: FEIJÓ, Deborah; KYRILLOS, Leny (Orgs.) **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Baseado no III Encontro Nacional de Fonoaudiologia da central Globo de Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2004. p.1 - 3.

MATA, Jhonatan Alves Pereira. **Um telejornal pra chamar de seu**: identidade, representação e inserção popular no telejornalismo local. Dissertação (Mestrado Programa de Pós-graduação em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2011.

MELO, Carolina Abbadia. **O espetáculo do Jornal Nacional como guia orientador dos telejornais regionais**. III Encontro de Pesquisa em Comunicação e Cidadania. Mestrado em Comunicação as UFG – Núcleo de pesquisa em Comunicação e Cidadania PUC - GO, Goiânia, 10 a 12 de novembro de 2009.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 274-286.

MUSSE, Christina; PERNISA, Mila. Telejornalismo: Novos Formatos no Cenário de Crise da Tv Aberta. **Revista Alterjor**. Grupo de Estudos Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo (ECA-USP). Ano 02 – Volume 01 Edição 03 – São Paulo, jan./jun. 2011.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na dança e na educação: o círculo como princípio. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n.1, p. 177-193, jan./abr. 2009.

PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski**: e a improvisação na criação em dança: formas, espaço e tempo. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

PATERNOSTRO, Vera. **O texto na TV**. Manual de Telejornalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Mônica Tavares. **Jogos de Improvisação Cênica**: relato de um percurso em prática. II Engrupedança: Diálogos e Dinâmicas, UNIRIO, RJ/RJ ISSN nº 1982-2863. 2009.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna**: a pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

RECTOR, Monica; COTES, M. Cláudia. Uso das expressividades corporal e articulatória. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade – Da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005. p. 57 – 74.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco**: experimentação, transformação e permanências. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005. 166p.

RETTORE, Paola. **Figuras da Dança**: Marilene Martins. Direção de Inês Boguea. São Paulo Companhia de Dança. Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo e Secretaria de Cultura, Associação Pró-Dança, São Paulo, 2012.

REYNER, Igor R. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Revista Eletrônica da ANPPOM**, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISSN 1517–7017 v. 17, n. 2, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOUZA, Luiz Augusto de Paula, GAYOTTO, Lucia Helena da Cunha. Expressão no Teatro. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade – Da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005. p. 105 – 149.

STIER, Cida. A comunicação através dos tempos. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade – Da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005. p. 181 – 188.

STIER, Maria Aparecida; FEIJÓ, Deborah. Aquecimento vocal para telejornalista. In: GAMA, Ana, KYRILLOS, Leny, FEIJÓ, Deborah (Orgs.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos do IV Encontro Nacional de Fonoaudiologia da Central Globo de Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2005. p. 141 – 155.

STIER, Cida, NETO, Benedito. Oficina de Narração. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos de experiências na Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2003. p. 19 – 31.

SPOLIN, Viola. **Improvisation for the theater**: a handbook of teaching and directing techniques. 3ª ed. Illinois: Northwestern University Press, 1999.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

Artigo: Por Leneide Duarte-Plon e Clarisse Meireles. **Glenn Greenwald**: “Tudo ficou mais claro: é golpe” da Carta Capital na revista online Caros amigos: a primeira à esquerda. Em 08 jun. 2016. Disponível em: <<http://carosamigos.com.br/index.php/cotidiano/7025-glenn-greenwald-tudo-ficou-mais-claro-e-golpe>>. Acesso 14 jun. 2016.

APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Jornalistas Apresentadores

Dados Pessoais:

Sexo:

Idade:

Tempo de profissão:

Tempo como apresentador(a):

Tempo na emissora:

Cidade de atuação:

1º Bloco: informações

Práticas corporais:

- 1) Na graduação teve alguma disciplina como teatro ou prática artística?
- 2) Já fez ou faz alguma prática corporal? Qual? Já fez ou faz algo na área artística?
- 3) Essa prática vem antes ou após seu trabalho? Qual a frequência?
- 4) Já pensou em realizar alguma prática artística em função do seu trabalho?

Fono e Voz

- 1) Fonoaudiologia: Já precisou?
- 2) Se sim: o que houve, como foi o acompanhamento? Faz ainda?
- 3) Se não: acha que precisaria de um acompanhamento? Acha que esse profissional faz diferença no seu ofício?
- 4) **Pensando num ideal de voz, como você acha que deveria ser a voz do apresentador? O que poderia melhorar na sua?**

2º Bloco: movimentos

Sobre o seu dia a dia, levando em consideração os movimentos do seu corpo:

- 1) Quanto tempo de sono, ou seja, por quanto tempo diário seu corpo descansa?
- 2) Metaforicamente, se pensar nos seus movimentos diários desde que levanta, como seria essa coreografia, levando em consideração os tipos de movimento (agitados, lentos, automáticos, contínuos).
- 3) Alguma vez observou, reparou, os seus movimentos?
- 4) Alguma dieta voltada para seu ofício? Ingere água, qual frequência?

Rotina de trabalho:

- 1) **O que faz desde que chega à emissora até o momento de ir para o ar?**
- 2) Alguma preparação corporal, para entrar no ar? Com que frequência?

- 3) E vocal? Com que frequência?
- 4) Quais as maneiras como você se apresenta: sentado, de pé, caminhando?
- 5) Passa de um movimento para o outro no ar?
- 6) Quando está em gravação, à que precisa dar atenção?**
- 7) Percebe os movimentos que faz?
- 8) Saberá mencionar os movimentos que mais usa?
- 9) Existe uma maneira específica de se mover?
- 10) Uma maneira específica de utilizar os gestos?
- 11) Seus movimentos, gestos e expressões são dirigidos por alguém? Quem (função)?**
- 12) Você estuda os gestos, movimentos e expressões previamente e após as gravações?**
- 13) Já compartilhou esse assunto ou estudo com seus colegas?**
- 14) Gostaria de fazer movimentos com o corpo, quando está no ar, diferentes dos de costume?
- 15) Com relação aos seus movimentos em conjunto com a voz, como os descreveria?
- 16) Sobre tensões e dores corporais, existem?**
- 17) Quais as que são mais recorrentes?
- 18) Há um critério de escolha do que veste?
- 19) Já pensou no que veste em relação aos movimentos do seu corpo? Em relação à voz?

3º Bloco: corpo cênico

- 1) Você considerara estar em cena quando está no ar?**
- 2) Considerara que o apresentador está atuando?**
- 3) Como é falar para um público “não existente” na sua frente?
- 4) Pensando em um ideal corporal, como você acha que deve se mover na gravação? O que poderia melhorar?**
- 5) O que vem à sua mente quando pensa nas expressões:
 - Expressividade
 - Linguagem corporal
 - Expressão corporal
 - Expressão vocal
- 6) E corpo cênico? Essa expressão tem a ver com seu corpo na apresentação?
- 7) O que você considera ser presença? E na sua profissão?
- 8) Quais os tipos de cursos, workshops, oficinas que você procura ou são oferecidos pela empresa para atualização de conhecimento e prática do seu ofício?**
- 9) O que você diz da improvisação na sua profissão?**
- 10) O que pensa sobre teatralidade na sua apresentação?

- 11) **Acha que há pontos comuns entre o ator e o telejornalista? E diferenças?**
- 12) **Acha pertinente realizar um trabalho corporal artístico como aliado do seu trabalho jornalístico? E um trabalho teatral?**
- 13) Você já ouviu falar de preparação corporal para apresentadores?
- 14) **Você faria/teria disposição para um trabalho direcionado ao corpo, com recursos da dança e do teatro, em jogos de improvisação?**
- 15) **E um trabalho assim, aliado ao trabalho da fonoaudiologia, para um cuidado corpo-voz do telejornalista?**
- 16) Com relação a esse assunto e ao que conversamos, teria algo a perguntar?
- 17) Algo que gostaria de dizer que ainda não foi dito?

Entrevista fonoaudiólogos

Dados pessoais:

Sexo:

Idade:

Tempo de profissão:

Tempo na emissora/que trabalhou em uma:

Cidade de atuação na emissora:

1º Bloco: informações

Emissora:

- 1) Como foi sua entrada para o trabalho com telejornalismo?
- 2) Trabalhou em mais de uma emissora? Quantas?
- 3) Trabalha atualmente?
- 4) **Em que consiste ou consistiu seu trabalho em uma emissora, especificamente?**

2º Bloco: voz

Sobre o seu dia a dia, levando em consideração os movimentos do seu corpo:

- 1) **Quais as questões vocais/dificuldades/sintomas que mais aparecem nos apresentadores?**
- 2) **Pensando num ideal de voz, como você acha que deveria ser a voz do apresentador?**
- 3) **Quais os tipos de cursos, workshops, oficinas que você procura ou são oferecidos pela empresa para atualização de conhecimento e prática do seu ofício?**
- 4) **Quais os tipos de cursos, workshops, oficinas são oferecidos pela empresa para atualizar o conhecimento e auxiliar o trabalho dos apresentadores? Você participa das escolhas?**

3º Bloco: corpo

- 01) Já fez ou faz alguma prática corporal? Qual? Já fez ou faz algo na área artística?
- 02) Já pensou em realizar alguma prática artística em função do seu trabalho?
- 03) **Que tipo de trabalho corporal você usa para facilitar o trabalho vocal dos apresentadores?**
- 04) Faz um estudo de movimentos com os apresentadores?
- 05) Você marca gestos com os apresentadores de acordo com as notícias?
- 06) Há gestos específicos que devam ou não devam ser usados no ar?
- 07) Há uma história da evolução desses gestos?
- 08) Saberria mencionar os movimentos que mais usam?
- 09) Há diferença de gestos e movimentos de uma emissora para outra?

10) Gostaria de introduzir movimentos de corpo diferentes dos de costume para auxiliar na emissão de voz dos apresentadores?

Dos apresentadores:

11) Eles fazem preparação vocal antes de entrar no ar?

12) E preparação corporal?

13) O que fazem entre: estar sentado, de pé e caminhando? O que exige mais da voz com o movimento?

14) Com relação aos movimentos em conjunto com a voz, quais são os problemas mais recorrentes?

15) Sobre tensões e dores corporais, existem?

16) Quais as que são mais recorrentes?

17) Há um critério de escolha do que vestem? Qual?

18) Há uma escolha do que vestem em relação aos movimentos do corpo? E em relação à voz?

4º Bloco: corpo em cena

01) Você considerara que o apresentador está em cena quando está no ar?

02) Considerara que o apresentador está atuando?

03) Trabalha com eles a relação com o público “não existente” ao vivo? Que aspectos dessa relação?

04) Pensando em um ideal corporal, como você acha que um apresentador deve se mover na gravação? O que, na maioria das vezes, precisam melhorar?

05) O que vem à sua mente quando pensa nas expressões:

Expressividade

Linguagem corporal

Expressão corporal

Expressão vocal

06) E corpo cênico? Essa expressão tem a ver com o corpo do apresentador quando está no ar?

07) O que você considera ser presença? E na profissão do apresentador?

08) O que você diz da improvisação para o trabalho deles?

09) O que pensa sobre teatralidade na atuação do apresentador?

10) Acha que há pontos comuns entre o ator e o telejornalista? E diferenças?

11) Acha pertinente realizar um trabalho corporal artístico como aliado do trabalho do apresentador? E um trabalho teatral?

12) Você já ouviu falar de preparação corporal para apresentadores? Como é feito?

5º Bloco: para os que conhecem a oficina “jogos de improvisação cênica”:

- 1) Como conheceu a oficina “jogos de improvisação cênica”?
- 2) **O que te motivou a levar a oficina para os telejornalistas, ou seja, para atender a que necessidades?**
- 3) **Você participou da oficina? Como foi a experiência para você?**
- 4) **Acha que é um trabalho apropriado para os apresentadores? Em que aspectos?**
- 5) **O que mais chamou a atenção com relação ao trabalho da(s) oficina(s)?**
- 6) **Acha que é um trabalho que possa ser aliado ao trabalho vocal que faz? Em que aspectos?**
- 7) **Gostaria de ter esse trabalho acontecendo com mais frequência como uma parceria corpo-voz para ser desenvolvido no dia a dia de seu trabalho?**
- 8) **Além do que você conhece dessa oficina, com relação direta ao trabalho de voz, acha que há outras questões de voz que podem ser trabalhadas e beneficiadas por um trabalho como esse?**
- 9) Com relação ao assunto e ao que conversamos, teria algo a perguntar? Algo que gostaria de dizer que ainda não foi dito?

5º Bloco: para os que não conhecem a oficina “jogos de improvisação cênica”:

- 1) **Você teria disposição para incluir, em seu trabalho com os apresentadores, um trabalho direcionado ao corpo, com recursos da dança e do teatro em jogos de improvisação?**
- 2) Com relação ao assunto e ao que conversamos, teria algo a perguntar?
- 3) Algo que gostaria de dizer que ainda não foi dito?

APÊNDICE B - ESTÁGIO PROFISSIONAL HB STUDIO

EUA: Bolsa Virtuose do Ministério da Cultura para estágio profissional.

Projeto de estudo atuação, corpo e voz na escola de teatro Herbert Berghof Studio em Nova Iorque, NY, de setembro de 1999 a fevereiro de 2001.

Carga Horária Total: 1.136 horas.

Disciplinas:

09 de set./1999 a 30 de janeiro/2000

- ✓ Oratória I – Prof.: Ruth Berkowitz;
- ✓ Improvisação Física – Prof.: Rasa Allan Kazlas;
- ✓ Produção Vocal I – Prof.: Susan Patrick;
- ✓ Teatro – Técnica Básica – Prof.: Salem Ludwig;
- ✓ Teatro – Estudo de Cena – Prof.: Rose Arrick;
- ✓ Movimento para Atores – Prof.: Barrie Estes;
- ✓ Canto – Prof.: Elizabeth Hodes;
- ✓ Mímica – Prof.: Rasa Allan Kazlas;
- ✓ Alexander Technique – Prof.: Martha Bernard;
- ✓ Esgrima I – Prof.: Joseph Daly.

Carga Horária: 304 horas-aula.

31 de jan./2000 a 14 de junho/2000

- ✓ Jogos Teatrais – Prof.: Rasa Alla Kazlas;
- ✓ Canto – Prof.: Elizabeth Hodes;
- ✓ Técnica de Atuação Teatral – Prof.: Jim Boerlin;
- ✓ Técnica de Dança Avançada – Prof.: Barrie Estes;
- ✓ Teatro – Estudo de Cena – Prof.: Salem Ludwig;
- ✓ Canto (Alexander Technique) - Prof.: Martha Bernad;
- ✓ Oratória II – Prof.: Ruth Berkowitz;
- ✓ Improvisação Avançada – Prof.: Rasa Allan Kazlas;
- ✓ Produção Vocal II – Prof.: Susan Patrick;
- ✓ Análise de Texto - Shakespeare – Prof.: Geoffrey Owens.

Carga Horária: 351:30 horas-aula.

15 de junho a 30 de agosto/2000

- ✓ Canto Musical – Prof.: Helen Gallagher;
- ✓ Teatro – Técnica de Atuação – Prof.: Joe Daly;
- ✓ Teatro Avançado – Prof.: Salem Ludwig;
- ✓ Esgrima II – Prof.: Joe Daly;
- ✓ Oratória III – Prof.: Ruth Berkowitz;
- ✓ Canto (Alexander Technique) – Prof.: Martha Bernard.

Carga Horária: 110 horas-aula.

07 de setembro/2000 a 29 de janeiro/2001

- ✓ Canto (Alexander Technique) – Prof.: Martha Bernard;
- ✓ Violência Contemporânea de Palco – Prof.: Ian Marshall;
- ✓ Contando Estórias Fisicamente – Prof.: Ian Marshall;
- ✓ Improvisação Avançada – Prof.: Rasa Allan Kazlas;
- ✓ Jogos Teatrais Avançados – Prof.: Rasa Allan Kazlas;
- ✓ Técnica de Dança-Workshop – Prof.: Barrie Estes;

- ✓ Teatro Avançado – Prof.: Salem Ludwig;
 - ✓ Direção Teatral (à convite) – Prof.: Salem Ludwig;
 - ✓ Teatro – Técnica de Atuação – Edward Morehouse;
 - ✓ Máscara e Movimento (Lecoq) – Prof.: Lake Simons.
- Carga Horária: 370:30 horas-aula.

EUA: New York

- ✓ Lecoq-Based Studio - John Charles Murphy - Nova York (EUA) – 20/05 a 24/06/00.

APÊNDICE C – AS OFICINAS

As oficinas “Jogos de Improvisação Cênica” realizadas desde 2001:

- **“Movimentar, Arriscar-se, Improvisar, Interpretar, Criar”** - 33º Festival de Inverno da UFMG - Pró-Reitoria de Extensão da UFMG – Prefeitura Municipal de Diamantina. 09 a 27/07/01 - Diamantina/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Studio SeráQuê! 28/01 a 01/02/02 - BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Centro de Extensão e Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes – UFMG. 08/04 a 05/06/02 - BH/MG;
- **“Sextas de Dança + Jam / Sala Aberta”** - Estúdio Dudude Herrmann – 14/06/02, BH/MG;
 - **“Improvisação Corporal”** – Curso Normal Superior PUC - 16/10/03 - BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - pela Cia de Dança Palácio das Artes – 14 e 15/08/04 - Cubatão SP;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para os bailarinos da Cia de Dança Palácio das Artes, dividindo a aula introdutória com o diretor e professor de teatro Fernando Linares. Fevereiro a maio de 2005 - BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - La Sala – BH/MG – abril 2007;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** – Movasse (Espaço do Coletivo de Criação em Dança) - 17 a 31/03/08 - BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para educadores – 15/05/08 - Minas Novas/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Espaço Paulo Baeta – 06/10 a 03/11/08 - BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para fonoaudiólogos de uma emissora de TV – 21/11/08, BH/ MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para repórteres e apresentadores de uma emissora de TV - 05/05/09 - Recife/PE;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para repórteres, apresentadores e fonoaudiólogos de uma emissora de TV - 07 de maio de 2009 – Fortaleza/CE;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Evento de Extensão do “II Engrupedança: Diálogos e Dinâmicas”, UNIRIO - 31/10/09 - RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Centro Municipal de Referência da Música Carioca direcionado para músicos e cantores– 16/12/09 - RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - XVº Festival de Inverno de Congonhas/MG - Julho/2010 – Congonhas/MG;

- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Cenas em Movimento com o Movasse – Coletivo de Criação e Funarte, no Teatro Cacilda Becker, - 17 de agosto a 05 de setembro 2010 – RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”**, para apresentadores de uma emissora de TV– 20/09/10 – BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - comunidade Noiva do Cordeiro - 04 e 05/10/10 - Belo Vale/MG;
- **“Jogos Teatrais e Dança”** - turma de Dança II – Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes/CLA, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO – 28/10/2010 – RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”**- CMRMC para a Orquestra Brasileira do Rio de Janeiro – março a setembro de 2010 – RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - 27/11/10 - Além Paraíba/ MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** para apresentadores de telejornalismo de uma emissora de TV – 30/01/2011 - Curitiba/PR;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - XVIº Festival de Inverno de Congonhas - Julho/2011 – Congonhas/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - Delphos Espaço Psico-social – outubro/novembro 2011 - RJ/RJ;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** - La Sala – 26 e 27 novembro 2011– BH/MG;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** e preparação corporal para a Orquestra Brasileira do Rio de Janeiro – março a dezembro de 2011 – RJ/RJ;
- **“Corpo Que Pensa. Que Sente. Que Fala ... Um mergulho nos jogos de improvisação”** (Módulo II) – para apresentadores, repórteres e fonoaudiólogas de uma emissora de TV – julho 2012 - Teresina/PI;
- **“Jogos de Improvisação Cênica”** (Módulo II) para apresentadores de telejornalismo de uma emissora de TV – abril 2015 - em Recife/PE.

APÊNDICE D – ACEITE INSTITUCIONAL

ACEITE INSTITUCIONAL

Eu, (nome do responsável), RG nº (colocar número) responsável pela área do jornalismo da (nome da Empresa), autorizo a participação da pesquisadora Mônica Tavares Pereira, na pesquisa de campo do projeto “O corpo cênico na tela jornalística” nesta Instituição. A pesquisa faz parte do mestrado acadêmico da pesquisadora pelo Departamento de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

A participação da pesquisadora será restrita a realização de entrevistas individuais com 03 (três) jornalistas apresentadores, com gravação de voz para posterior transcrição e observação da movimentação dos apresentadores desde a preparação até as gravações em estúdio, por um período de 02 (dois) dias. Poderá fazer anotações e solicitar esclarecimentos desde que não interfira no andamento do trabalho dos profissionais. O propósito da observação é investigar a preparação, movimentos, gestos, expressões, trabalho corpo-voz, cenário, figurino e todo o ambiente pertencente ao universo do apresentador.

Estou ciente de que a minha identidade será mantida em sigilo, bem como a da Empresa e a dos profissionais envolvidos, sendo apenas identificados no trabalho como apresentador A ou B e as citações virão de acordo com as normas da ABNT. A dissertação cuidará para não conter indicações indiretas que levem a identificação dos participantes ou da Empresa. Os dados pessoais se restringem a sexo, idade, função, tempo nesta função, tempo na empresa, tempo de profissão, cidade de atuação.

Este trabalho tem o propósito de investigar as características e necessidades corporais de apresentadores do telejornalismo, relacionadas ao acompanhamento de fonoaudiólogos. Questões que dizem respeito à movimentação, preparação corporal e vocal, artes cênicas.

Não haverá custos e riscos para o procedimento a ser realizado. Os entrevistados têm participação voluntária, livre de custos e de qualquer remuneração ou benefício.

Espera-se, como benefício, que esta pesquisa contribua para ampliar a compreensão de características corporais e das necessidades do apresentador para construção de uma preparação corporal específica, em parceria com a preparação vocal.

Estando ciente dos procedimentos, objetivos e benefícios, autorizo a pesquisadora a conservar sob sua guarda os resultados da pesquisa, assim como a utilizar estas informações em dissertação, reuniões, congressos, seminários e publicações científicas, desde que a identificação dos participantes e da Empresa seja mantida em sigilo.

Estou de pleno conhecimento de que terei direito a respostas a quaisquer dúvidas que possam surgir durante a realização da pesquisa e de que poderei retirar meu consentimento em qualquer momento da investigação, sem qualquer penalização.

Assinatura do Responsável

_____, _____/_____/2015.

Pesquisadora: Mônica Tavares Pereira - (PPG-CEN) Universidade de Brasília –
monicatavaresbr@gmail.com

Local de estudo: (COLOCAR LOCAL DE REALIZAÇÃO DA PESQUISA).

APÊNDICE E - TCLE



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

Termo de Consentimento

Apresentador(a)

Eu, _____, R.G. nº _____, apresentador(a) de telejornal, aceito participar da pesquisa intitulada “O corpo cênico na tela jornalística”, desenvolvida pela mestrandia Mônica Tavares Pereira, como dissertação de Mestrado pelo Departamento de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

A minha participação estará restrita a responder uma entrevista individual com gravação de voz para posterior transcrição e utilização de citações na dissertação. Estou ciente de que a minha identidade será mantida em sigilo, bem como a da Empresa de que procedo, sendo apenas identificado no trabalho como apresentador A ou B e as citações virão de acordo com as normas da ABNT. A dissertação cuidará para não conter indicações indiretas que levem à minha identificação ou da Empresa. Os dados pessoais se restringem a sexo, idade, função, tempo nesta função, tempo na empresa, tempo de profissão, cidade de atuação.

Este trabalho tem o propósito de investigar as características e necessidades corporais de apresentadores do telejornalismo, relacionadas às demandas do acompanhamento de fonoaudiólogos. Questões que dizem respeito à movimentação, preparação corporal e vocal, artes cênicas.

Minha participação na pesquisa não implica em nenhum risco, é livre de custos e de qualquer remuneração ou benefício.

Espera-se, como benefício, que esta pesquisa contribua para ampliar a compreensão de características corporais e das necessidades do apresentador para construção de uma preparação corporal específica, em parceria com a preparação vocal.

Estando ciente dos procedimentos, objetivos e benefícios, autorizo o responsável pela pesquisa a conservar sob sua guarda os resultados da pesquisa, assim como a utilizar estas informações em dissertação, reuniões, congressos, seminários e publicações científicas, desde que a minha identificação e da Empresa sejam mantidas em sigilo.

Estou de pleno conhecimento de que terei direito a respostas a quaisquer dúvidas que possam surgir durante a realização da pesquisa e de que a minha participação é totalmente voluntária, podendo ser retirado meu consentimento em qualquer momento da investigação, sem qualquer penalização.

Assinatura do Apresentador(a)

Pesquisadora: Mônica Tavares Pereira - (PPG-CEN) Universidade de Brasília –
monicatavaresbr@gmail.com

_____, ____/____/2015.

Local de estudo: _____



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Termo de Consentimento – Apresentador(a)

Eu, _____,
 R.G. nº _____, apresentador(a) de telejornal, aceito participar da pesquisa intitulada “O corpo cênico na tela jornalística”, desenvolvida pela mestrandia Mônica Tavares Pereira, como dissertação de Mestrado pelo Departamento de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

A minha participação se dará por meio de 01 (um) encontro para fazer a oficina “Jogos de improvisação Cênica – Módulo I”, dentro da pesquisa em questão e a responder 01 (um) questionário aberto relacionado à oficina. Será realizada em seu local de trabalho ou local a ser divulgado, na data combinada com um tempo estimado de no máximo 03 (três) horas para sua realização e mais o tempo necessário para você responder o questionário. A oficina consiste em: 1. Exercícios de aquecimento; 2. Jogos corporais e teatrais em improvisações; 3. Partilha, uma conversa entre os participantes sobre a oficina. Nesta etapa final do encontro, a conversa entre os participantes, será gravada e posteriormente transcrita pela pesquisadora; 4. Questionário. A oficina é uma atividade prática e lida com situações do corpo em exposição, com características do trabalho como a dança e o teatro, onde o participante esteja disponível para executá-la.

Estou ciente de que a minha identidade será mantida em sigilo, bem como a Empresa de que procedo, sendo apenas identificado no trabalho como apresentador A ou B e as citações virão de acordo com as normas da ABNT. A dissertação cuidará para não conter indicações indiretas que levem à minha identificação ou da Empresa. Os dados pessoais se restringem a sexo, idade, função, tempo nesta função, tempo na empresa, tempo de profissão, cidade de atuação.

Este trabalho tem o propósito de investigar as características e necessidades corporais de apresentadores do telejornalismo, relacionadas às demandas do acompanhamento de fonoaudiólogos. Questões que dizem respeito à movimentação, preparação corporal e vocal, artes cênicas.

Minha participação na pesquisa não implica em nenhum risco, é livre de custos e de qualquer remuneração ou benefício.

Espera-se, como benefício, que esta pesquisa contribua para ampliar a compreensão de características corporais e das necessidades do apresentador para construção de uma preparação corporal específica, em parceria com a preparação vocal.

Estando ciente dos procedimentos, objetivos e benefícios, autorizo a responsável pela pesquisa a conservar sob sua guarda os resultados da pesquisa, assim como a utilizar estas informações em dissertação, reuniões, congressos, seminários e publicações científicas, desde que a minha identificação e da Empresa sejam mantidas em sigilo.

Estou de pleno conhecimento de que terei direito a respostas a quaisquer dúvidas que possam surgir durante a realização da pesquisa e de que a minha participação é totalmente voluntária, podendo ser retirado meu consentimento em qualquer momento da investigação, sem qualquer penalização.

 Assinatura do Apresentador(a)

 Pesquisadora: Mônica Tavares Pereira - (PPG-CEN) Universidade de Brasília –
 monicatavaresbr@gmail.com

_____, ____/____/2015.

Local de estudo: _____



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Termo de Consentimento

Fonoaudiólogo(a)

Eu, _____,
 R.G. nº _____, fonoaudiólogo(a), aceito participar da pesquisa intitulada “O corpo cênico na tela jornalística”, desenvolvida pela mestranda Mônica Tavares Pereira, como dissertação de Mestrado pelo Departamento de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

A minha participação estará restrita a responder uma entrevista individual com gravação de voz para posterior transcrição e utilização de citações na dissertação. Estou ciente de que a minha identidade será mantida em sigilo, bem como a da Empresa de que procedo, sendo apenas identificado no trabalho como fonoaudiólogo(a) A ou B e as citações virão de acordo com as normas da ABNT. A dissertação cuidará para não conter indicações indiretas que levem à minha identificação ou da Empresa. Os dados pessoais se restringem a sexo, idade, função, tempo nesta função, tempo na empresa, tempo de profissão, cidade de atuação.

Este trabalho tem o propósito de investigar as características e necessidades corporais de apresentadores do telejornalismo, relacionadas às demandas do acompanhamento de fonoaudiólogos. Questões que dizem respeito à movimentação, preparação corporal e vocal, artes cênicas.

Minha participação na pesquisa não implica em nenhum risco, é livre de custos e de qualquer remuneração ou benefício.

Espera-se, como benefício, que esta pesquisa contribua para ampliar a compreensão de características corporais e das necessidades do apresentador para construção de uma preparação corporal específica, em parceria com a preparação vocal.

Estando ciente dos procedimentos, objetivos e benefícios, autorizo o responsável pela pesquisa a conservar sob sua guarda os resultados da pesquisa, assim como a utilizar estas informações em dissertação, reuniões, congressos, seminários e publicações científicas, desde que a minha identificação e da Empresa sejam mantidas em sigilo.

Estou de pleno conhecimento de que terei direito a respostas a quaisquer dúvidas que possam surgir durante a realização da pesquisa e de que a minha participação é totalmente voluntária, podendo ser retirado meu consentimento em qualquer momento da investigação, sem qualquer penalização.

 Assinatura do(a) Fonoaudiólogo(a)

 Pesquisadora: Mônica Tavares Pereira - (PPG-CEN) Universidade de Brasília –
 monicatavaresbr@gmail.com

_____, ____/____/2015.

Local de estudo: _____



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Termo de Consentimento – Fonoaudiólogo(a)

Eu, _____
 R.G. nº _____, fonoaudiólogo(a), aceito participar da pesquisa intitulada “O corpo cênico na tela jornalística”, desenvolvida pela mestrandia Mônica Tavares Pereira, como dissertação de Mestrado pelo Departamento de Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

A minha participação se dará por meio de 01 (um) encontro para fazer a oficina “Jogos de improvisação Cênica – Módulo II”, dentro da pesquisa em questão e a responder 01 (um) questionário aberto relacionado à oficina. Será realizada em seu local de trabalho ou local a ser divulgado, na data combinada com um tempo estimado de no máximo 03 (três) horas para sua realização e mais o tempo necessário para você responder o questionário. A oficina consiste em: 1. Exercícios de aquecimento; 2. Jogos corporais e teatrais em improvisações; 3. Partilha, uma conversa entre os participantes sobre a oficina. Nesta etapa final do encontro, a conversa entre os participantes, será gravada e posteriormente transcrita pela pesquisadora; 4. Questionário. A oficina é uma atividade prática e lida com situações do corpo em exposição, com características do trabalho como a dança e o teatro, onde o participante esteja disponível para executá-la.

Estou ciente de que a minha identidade será mantida em sigilo, bem como a da Empresa de que procedo, sendo apenas identificado no trabalho como fonoaudiólogo(a) A ou B e as citações virão de acordo com as normas da ABNT. A dissertação cuidará para não conter indicações indiretas que levem à minha identificação ou da Empresa. Os dados pessoais se restringem a sexo, idade, função, tempo nesta função, tempo na empresa, tempo de profissão, cidade de atuação.

Este trabalho tem o propósito de investigar as características e necessidades corporais de apresentadores do telejornalismo, relacionadas às demandas do acompanhamento de fonoaudiólogos. Questões que dizem respeito à movimentação, preparação corporal e vocal, artes cênicas.

Minha participação na pesquisa não implica em nenhum risco, é livre de custos e de qualquer remuneração ou benefício.

Espera-se, como benefício, que esta pesquisa contribua para ampliar a compreensão de características corporais e das necessidades do apresentador para construção de uma preparação corporal específica, em parceria com a preparação vocal.

Estando ciente dos procedimentos, objetivos e benefícios, autorizo a responsável pela pesquisa a conservar sob sua guarda os resultados da pesquisa, assim como a utilizar estas informações em dissertação, reuniões, congressos, seminários e publicações científicas, desde que a minha identificação e da Empresa sejam mantidas em sigilo.

Estou de pleno conhecimento de que terei direito a respostas a quaisquer dúvidas que possam surgir durante a realização da pesquisa e de que a minha participação é totalmente voluntária, podendo ser retirado meu consentimento em qualquer momento da investigação, sem qualquer penalização.

 Assinatura do Fonoaudiólogo(a)

 Investigador: Mônica Tavares Pereira - (PPG-CEN) Universidade de Brasília –
 monicatavaresbr@gmail.com

_____, ____/____/2015.
 Local de estudo: _____

APÊNDICE F – ROTEIROS DOS QUESTIONÁRIOS

PESQUISA: O CORPO CÊNICO NA TELA JORNALÍSTICA

“Jogos de Improvisação Cênica” - MÓDULO I

Sexo: _____ Idade: _____ Tempo de profissão: _____
 Tempo como apresentador(a): _____ Tempo na emissora: _____
 Cidade de atuação: _____

Aquecimento: 1) Corpo, espaço, alongamentos, articulações, respiração, sensibilização - acordar, soltar e preparar o corpo para as atividades.

Como você se sentiu ao realizar essa atividade?

Comente a atividade considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

Corpo e Voz:

2) “Truuuu” / “Há” / “Hop”/ Bolinha: voz e corpo juntos, escuta, foco, ritmo individual, ritmo do grupo, olhar, percepção, direção.

Como você se sentiu ao realizar esses exercícios/jogos?

2a) “Truuuu” / “Há”: _____

2b) “Hop”: _____

2c) Bolinha: _____

Comente os jogos considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

2a) “Truuuu” / “Há”: _____

2b) “Hop”: _____

2c) Bolinha: _____

Corpo no espaço

3) Caminhando pelo espaço ao som do pandeiro: observação de si, do espaço e do grupo, ritmo, organização e adaptação espacial, atenção, tempo, equipe.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo?

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

4) Duplas: Alternando a “não visão”: cuidado de si e do outro, confiança, percepção espacial, sensibilização, corpo no espaço, corpo na música, improvisação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo?

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

5) Dupla espelho: atenção ampliada, olhar com os olhos e com o corpo, parceria, escuta corporal, percepção e coordenação motora, improvisação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

Investigação corporal - Palco/platéia:

6) Objetos 100% Ser: experimentar o corpo em situações fora do cotidiano, percepção, imaginação, criatividade, expressão do corpo.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

7) Jogo que não aconteceu

Corpo –voz - atuação

8) Fila da notícia: corpo em reação, pausa, escuta, improvisação, criatividade, expressão vocal e corporal, comunicação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente os jogos considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

9) Duplas - Frases com emoções: corpo em sua totalidade, variação de expressões e sentimentos, improvisação, expressão vocal e corporal, comunicação

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

10) Contando estória fantástica: continuidade, desenvoltura, imaginação, criatividade, jogo em equipe, parceria, expressão vocal e corporal.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente os jogos considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

11) Debate: Experts com tensão: elaboração dissertativa, expressão vocal e corporal, criatividade, jogo, atuação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

12) Jogo que não aconteceu

13) Partilha: conversa final

Comente como foi para você esta parte final do trabalho e qual o nível de importância (muito bom, bom, indiferente, ruim) desse momento dentro da atividade realizada.

14 – Você acha que a atividade realizada pode fazer parceria com a fonoaudiologia em favor do trabalho de voz para seu desempenho profissional? Explique.

15 – Como você avaliaria a atividade realizada? (muito boa, boa, indiferente, ruim). Explique.

16 – Em parceria com o trabalho da(o) fonoaudióloga(o) da sua empresa, o objetivo do primeiro módulo em “Jogos de Improvisação Cênica” é de iniciação a jogos corporais e de atuação como recursos de facilitação do desempenho corpo-voz do apresentador de telejornalismo. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo?

() Sim () Não () Em parte

Explique:

PESQUISA: O CORPO CÊNICO NA TELA JORNALÍSTICA
 “Jogos de Improvisação Cênica” - MÓDULO II

Sexo: _____ Idade: _____ Tempo de profissão: _____
 Tempo como apresentador(a): _____ Tempo na emissora: _____
 Cidade de atuação: _____

Nos dias seguintes à realização do módulo I, você pôde em seu trabalho utilizar ou lembrar de algum ponto trabalhado aqui? Quais?

1) Aquecimento II: sensibilização periférica, toque, aquietar para concentrar, concentração, auto percepção, soltura das articulações, alongamento, relaxamento, preparação.
 Como você se sentiu ao realizar essa atividade?

Fez alguma diferença ter vivenciado o aquecimento do módulo I? Como?

Comente a atividade considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

Corpo e Voz:

2) Bolinha II: voz e corpo juntos, escuta, foco, ritmo individual, ritmo do grupo, olhar, percepção, direção.
 Como você se sentiu ao realizar esse jogo novamente?

Comente o jogo considerando a experiência no modulo I. Aspectos proveitosos ou não para sua profissão?

3) Dupla: Entrevista na Balada: lidar com ruídos; movimentos espelhados, produção de diálogo; trabalho de personagem e improvisação.
 Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo?

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

Corpo no espaço – Investigação corporal

4) Olhos fechados – situações e locais diversos: sensibilização, sensações diversas para expressão do corpo, observação pessoal.
 Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo?

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

5) Acentuando partes do corpo (espelho): investigação corporal através do isolamento e maior intensidade de partes do corpo e expressões faciais.
 Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo?

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

Corpo –voz - atuação

6) Círculo das palavras: improvisação, criatividade, desenvoltura vocal e corporal, continuidade, comunicação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente os jogos considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

7) Telefone sem fio em 3 grupos: atenção, memória, dissertação, desenvoltura vocal e corporal, continuidade da informação, comunicação.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

8) Jogo que não aconteceu

9) Imagens – Narração em off: desenvoltura da fala, narração e integração com o(s) colega(s), descrição das imagens, imaginação, criatividade, continuidade e coerência.

Como você se sentiu ao realizar esse exercício/jogo? _____

Comente o jogo considerando aspectos proveitosos ou não para sua profissão:

10) “Sabões”: trechos em citações teóricas referentes ao trabalho realizado.

Comente sobre as citações trazidas para o encontro e qual o nível de importância:

() muito bom () bom () indiferente () ruim - desse momento dentro da atividade realizada.

11) Partilha: conversa final

Comente como foi para você esta parte final do trabalho e qual o nível de importância

() muito bom () bom () indiferente () ruim - desse momento dentro da atividade realizada.

12) Você acha que a atividade realizada pode fazer parceria com a fonoaudiologia em favor do trabalho de voz para seu desempenho profissional? Explique.

13) Como você avaliaria a atividade realizada, Módulo II?

() muito boa () boa () mediana () ruim. Explique.

14) Em parceria com o trabalho da(o) fonoaudióloga(o) da sua empresa, o objetivo do segundo módulo em “Jogos de Improvisação Cênica” é dar continuidade a jogos corporais e de atuação em etapa mais específica ao trabalho do apresentador, como recursos de facilitação de seu desempenho corpo-voz no telejornalismo. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo?

() Sim () Não () Em parte

Explique:

15) a) Metodologia dos módulos (os jogos, organização dos jogos, material utilizado):

() muito boa () boa () mediana () ruim. Comente:

b) Didática da pesquisadora:

() muito boa () boa () mediana () ruim. Comente:

16) Como foi para você ter participado dos dois encontros?

ANEXO A – AVALIAÇÃO 2011

APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS DAS AVALIAÇÕES

Evento: Oficina Jogos de Improvisação Cênica
Local: Hotel Reckefeller
Data: 30/1/2011
Instrutor: Monica Tavares

Total de Participantes: 26
Total de Avaliações Enviadas: 24
Total de Avaliações Respondidas: 24

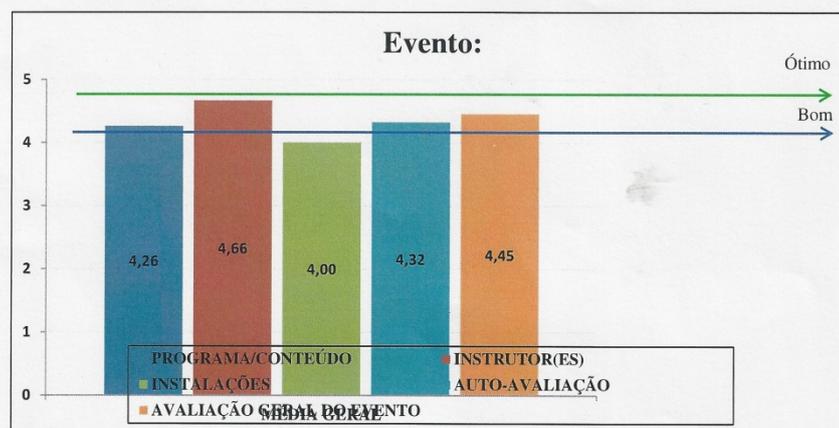
INDICADORES:

NOTAS	1 (Péssimo)	2 (Ruim)	3 (Regular)	4 (Bom)	5 (Ótimo)
INDICADORES	Item não foi atendido	Item parcialmente atendido, precisando melhorar muito	Item atendido, podendo, no entanto, ser melhorado	Item bem-atendido	Item plenamente atendido, superando expectativas

RESULTADOS OBTIDOS:

ITEM	PONTUAÇÃO
PROGRAMA/CONTEÚDO	4,26
Metodologia	4,46
Conteúdo	4,42
Aplicação / Enfoque prático	4,42
Tempo de duração do treinamento	3,74
INSTRUTOR(ES)	4,66
Domínio e consistência do conteúdo	4,58
Didática - capacidade de transmitir conceitos	4,54
Incentivo à participação	4,79
Empatia - relacionamento com o grupo	4,79
Direcionamento - maneira como foi conduzido	4,54
Habilidade em se comunicar	4,58
Cumprimento de horários	4,83
INSTALAÇÕES	4,00
Acomodação / Conforto / Espaço	3,88
Iluminação / Ruídos / Temperatura	3,83
Coffee-break / Refeições	4,29
AUTO-AVALIAÇÃO	4,32
AVALIAÇÃO GERAL DO EVENTO	4,45

MÉDIAS DAS AVALIAÇÕES:



O treinamento correspondeu às suas expectativas?

- * Sim
- * Sim. O trabalho e as atividades em grupo foram bastante dinâmicos, e proporcionou a participação de todos. O conteúdo passado foi muito interessante e podemos colocar em prática no dia a dia durante o trabalho.
- * Sim. Foi a primeira vez num treinamento para apresentadores e fiquei muito satisfeito.
- * Sim. Momento de aprendizado de partilha, de confraternização.
- * Eu não sabia exatamente como seria o trabalho durante o dia, mas imaginava que seria bom como os anteriores e não me decepcionei.
- * O espaço para reflexão e imprescindível para nosso trabalho correspondeu á expectativa pois trouxe oportunidade de percepção e discussão de diferentes idéias.
- * Não imaginava o que seria feito mas acredito em atividades como a desenvolvida hoje era melhorar nossas capacidades e gerar mais comprometimento com nosso trabalho.
- * Correspondeu e muito. Foi ótima pra conhecer outras pessoas. Expor as idéias.
- * Correspondeu sim. Através dos exercícios propostos, eu aprendi a me soltar mais, a interagir com o que acontece ao meu redor e a assistir (e não apenas ver)
- * Foi ótimo. De muitas novidades, experiencias e surpresas.
- * Sim mais que meramente os exercicios é preciso que nós tenhamos a auto-preparo de sua aplicabilidade em nossa pratica profissional. E isto cabe a cada um de nós.
- * Em partes, uma complementação de como os exercicios seriam aplicados na prática de nosso trabalho seria uma sugestão para melhorar a atividade.
- * Sim.
- * Sim
- * Sim e não. Esperava mais atividades com teste oral e não tanta linguagem corporal.
- * Sim.
- * Sim.
- * Totalmente excelente.
- * Em boa parte
- * Superou minhas expectativas. Muito bom.
- * Muito. Foi um domingo produtivo. Não sentimos o tempo passar.
- * Plenamente, superando as expectativas.
- * Sim. É interessante. Como para o trabalho corporal, encontrar colegas, confraternização. Mas a data foi mal escolhida. É uma época muito puxada no trabalho. E na folga de domingo foi muito sacrificada.
- * Sim. A metodologia foi muito dinâmica e se encaixa na rotina de uma redação, nas situações que enfrentamos e precisamos saber conduzir.

Quais as contribuições à sua performance profissional?

- * Mais Naturalidade, lidar melhor com o corpo em cena, estar mais focado no momento presente, mais capacidade de improvisação.
- * Aprendi a conhecer melhor o meu corpo e o espaço a minha volta. Pretendo entrar o mais tranquilo possível no estúdio, utilizando as técnicas de aquecimento corporal.
- * Todas as atividades propostas podem ser levadas para a rotina profissional e melhorar o meu desempenho como apresentadora e reporter. Ajudam a relaxar e concentrar a atenção ao presente.
- * Colocou-me frente ao inesperado em diversas situações. Isso possibilitou reagir ao novo sem ter como prever, ou seja: uma reação improvisada humana já que pode estar mais proxima do "eu" no estúdio e no dia a dia com as pessoas.
- * Na interação com a equipe e principalmente com o publico. Aprendi novas formas de proximidade.
- * Chamou, principalmente a atenção para a necessidade de relaxamento de tranquilidade minutos antes da apresentação. Precisamos estar extremamente concentrados e relaxados para levar as informações.
- * Muito. Essas atividades nos fazem nos perceber melhor como um profissional completo, que precisa se conhecer como em tudo.
- * Depois do treinamento vou procurar me soltar mais. Ficar mais proximo do telespectador.
- * Aprendendo a conhecer melhor o meu corpo, a respirar corretamente, possa ter uma melhor performance na apresentação.
- * Sem dúvida. Ajuda a nos conhecermos melhor e atingirmos quatro estágio profissional. Sem falar que a troca de experiencias entre os apresentadores é essencial.
- * Dando aplicabilidade às ferramentas apresentadas e interagindo com as mesmas na pratica profissional.
- * A consciência do corpo desenvolvida na atividade contribui para uma melhor performance na apresentação.
- * De várias maneiras, a começar pelo corpo, pela maneira de me colocar e agir/reagir.
- * Com preparo melhor altos de apresentador o jornal;
- * Estimular a interação com o telespectador e a naturalidade no vídeo.
- * Partindo da auto-avaliação para a realidade.
- * Criando uma disciplina pessoal para agir em situações em que é preciso improvisar.
- * Com atividades propostas que podem ser praticados na nossa rotina.
- * Me ajudando a melhorar a concentração.
- * Refletindo sobre como me sentir mais a vontade, para ser mais natural. Aprendi a me conhecer melhor e isso é muito importante para

[REDACTED]

executar meu trabalho com cada vez mais perfeição.

- * Vai contribuir na maneira como eu vejo, e escuto as pessoas a minha volta. Perceber o que está ao nosso lado.
- * Na comunicação com telespectador, não só com a voz mas com o corpo e na naturalidade na transmissão da notícia. Também como forma de conhecer os colegas e como troca de experiências.
- * Acredito que sim.
- * Principalmente para desenvolver atenção, aprender a manter o foco e saber ouvir o outro

Comentários / Observações

- * Devemos fazer mais treinamentos para facilitar essa transição entre a exposição do corpo em meio plano - com fala previamente definida - e a exposição do corpo em todo com improviso se necessário.
- * Muito bom.
- * Obrigada pela oportunidade.
- * Que venham outro eventos como esse em breve.
- * Acho válido que essas atividades sejam aplicadas mais vezes.
- * O treinamento deveria acontecer mais vezes. A interação foi ótima.
- * Acredito que iniciativas como essas, além dos benefícios da aprendizagem, serviu também para trocar experiências entre colegas, que exercem a mesma função e isso é muito importante.
- * O curso foi muito pertinente a essa nova etapa do nosso jornalismo.
- * Gostei, foi uma oportunidade de aprendizado e de crescimento profissional, no sentido mais completo.
- * Satisfeita com o treinamento
- * Foi maravilhoso o curso. A professora é muito boa. Foi uma oportunidade de percebermos novas situações, e passarmos a desprender a tensão do nosso eu durante as nossas atividades.

ANEXO B – QUESTIONÁRIO MÓDULO I

Quadro 19 - Dados dos participantes do Módulo I

Apresentadores	Sexo/Idade	Tempo de Profissão	Tempo Como Apresentador	Tempo na Emissora
A	F/27 anos	7 anos	2 anos	7 anos
B	F/29 anos	9 anos	7 anos	1 ano
C	F/29 anos	7 anos	6 anos	5 anos
D	F/33 anos	12 anos	8 anos	8 meses
E	F/37 anos	18 anos	3 anos	3 anos
F	F/50 anos	30 anos	-	27 anos
G	F/34 anos	12 anos	6 anos	7 anos
H	F/36 anos	14 anos	5 anos	14 anos
I	M/36 anos	12 anos	4 meses	7 anos
J	M/38 anos	15 anos	10 anos	10 anos
K	M/44 anos	24 anos	10 anos	10 anos
FONO	F/32 anos	-	-	8 anos

Fonte: Pesquisa de campo

QUESTIONÁRIO MÓDULO I

Módulo I: doze questionários respondidos.

AQUECIMENTO

Quadro 20 – Aquecimento Módulo I

O TOQUE; A RESPIRAÇÃO; AS “ARTICULAÇÕES ROLFING”	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / se proveitoso ou não para profissão
A	<i>Me senti relaxada e ao mesmo tempo com muita energia/ Um aquecimento para qualquer atividade é positivo. Os alongamentos e a respiração auxiliam no momento de se expressar na TV.</i> “SIM”
B	<i>No início uma certa timidez, mas depois foi muito bom/ Todos foram proveitosos mas destaque aquela em que falamos o mesmo texto com várias expressões.</i> “SIM”
C	<i>É bom esquentar! Não acho indispensável. O aquecimento VOCAL é mais imprescindível...</i> “NÃO”
D	<i>Achei fundamental para estar preparada para as atividades/alongamento e respiração já fazem parte da minha rotina, inclusive antes das apresentações.</i> “SIM”
E	<i>Não cheguei a tempo dessa atividade/ Como não fiz não dá para avaliar</i> -----
F	<i>Me senti realmente acordando o corpo e adorei! Alongando, respirando, mexendo com as articulações é como se azeitássemos a engrenagem que, com certeza, só benefícios trazem para nosso desempenho.</i> “SIM”
G	<i>Envergonhado/desconcertado/ Acho importante porque tiramos um tempo para conhecer o corpo, nossas limitações, possibilidades. A rotina nos impede. O trabalho em grupo também nos ajuda perceber o outro.</i> “SIM”
H	<i>Bastante envergonhado e, certamente, a timidez me atrapalhou bastante nesses primeiros momentos/ Importante pra conhecer o corpo, exercitá-lo. Estar em companhia dos colegas também é importante. Por mais que trabalhemos juntos, são raros os momentos em que podemos trocar experiências sem pressa.</i> “SIM”
I	<i>Me senti menos travado/ Como há uma movimentação no estúdio, acho muito válido o alongamento no sentido de ficar mais a vontade e conseguir se comunicar melhor.</i> “SIM”
J	<i>Confortável/ Achei que tudo pode se refletir em melhoras significativas no nosso desempenho diante da câmeras. Reflexos, rapidez de raciocínio, improviso, articulação...</i> “SIM”
K	<i>Expectativa para o que viria pela frente/ Reflexo e atenção são primordiais para o</i>

	<i>inesperado dentro do estúdio. Acho que contribui para melhorar esses aspectos.</i> “SIM”
FONO	<i>Senti necessidade de realizar atividade física, devido a inabilidades em alguns movimentos inicialmente simples, mas que quando associados com ritmo se tornaram complexos. Percebi a grande importância / O aquecimento favoreceu o despertar do corpo, que aparentemente já estava disposto pelo horário da oficina, entretanto, percebi ao iniciar o aquecimento as 14h30, meu corpo necessitava desta ativação para os próximos jogos. O aquecimento permitiu deixar o meu corpo sensível às mudanças, através da percepção do corpo em suas divisões. Potencializou a atenção focal ao seguir os comandos solicitados pela pesquisadora em tempo real. Aspectos importantes e necessários para o desenvolvimento das demais atividades. Os apresentadores ao iniciarem sua atividade laboral necessitam estar atentos às mudanças e aos imprevistos.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA O TRABALHO: 10 SIM / 01 NÃO / 01 SEM RESPOSTA	

Fonte: Questionário Módulo I

JOGOS

JOGOS FÍSICOS COM A VOZ E COM A FALA

Quadro 21 - Jogo 2 Módulo I

“TRUU”; “RÁ!”; “ROP!”; BOLINHA	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso ou não para profissão
A	<i>1. Animada, 2. Atenta, com foco, 3. Mais atenta e participativa /1. Me ajuda na dispersão da voz, 2.Ouvir o que o entrevistado está falando para depois fazer uma pergunta. 3. Interagir melhor - Com um olhar, minha equipe de câmeras, editor e direção de TV me entendem.</i> “SIM”
B	<i>1. Empolgação, 2. Entusiasmo, 3. Entusiasmo - necessidade de concentração / 1. Sem resposta, 2. Sem resposta, 3. Na conversa do dia a dia do trabalho, você se concentra nas ações e no que vai falar no ar.</i> “SIM”
C	<i>1. Desconcentrada ainda, 2. Tensa, 3. Atenta /1. Deveria ser exercício diário, mas eu não faço, 2. MUITO IMPORTANTE saber ouvir antes de agir, 3. IDEM ACIMA, inclusive manter a atenção também.</i> “SIM”
D	<i>1. Relaxada, 2. Tensa, 3. Tensa / 1. Importante enquanto aquecimento, 2. Não vi proveito prático, 3. Não vi proveito prático.</i> “NÃO”
E	<i>1. Nada diferente em termos de sensações 2. Divertido e relaxante 3. Apreensão 1. Trabalhou aspectos da cognição motora e auditiva 2. Sensação de relaxamento, liberação do corpo 3. Exercício de memorização quando estamos numa situação de improviso no ar.</i> “SIM”
F	<i>1.De início um pouco aflita, mas logo entrei no ritmo e gostei! 2.Adorei a sensação de repetir sons e gestos em grupo 3.A falta de coordenação do grupo incomodou um pouco / 1.Nos forçou a ficar ligados ao comando do colega. Coisa que temos que buscar no dia a dia 2.Adorei este. Fantástico quando funciona. Todos juntos, com mesmo som e movimento. Perfeito. Sinal de equipe afinada. 3.Este exigiu um pouco mais de atenção. Tínhamos que organizar pensamento, além de movimentos. Tudo rápido. Importantíssimo pra nós.</i> “SIM”
G	<i>1. Tenso para não errar no ritmo, 2. No início envergonhado/depois no ritmo/corpo quente boa sensação 3. ansioso/atento /1. Ajuda na concentração, acompanhamento do ritmo, ter atenção e agilidade 2. Acho que pode ajudar na hora de observar 3. Perfeito para que usemos o foco.</i> “SIM”
H	<i>1. Tenso, 2. Elétrico, 3. Concentrado, focado / 1. Me exigiu bastante concentração, o que me agrada. A falta de ritmo geral foi bastante visível... mas também foi possível perceber a importância da organização. A segunda tentativa foi bem mais proveitosa. 2. A possibilidade de ser "convocado" a qualquer instante traz uma ansiedade, mas também te deixa pilhado para agir! É como se abrissem a jaula do leão 3. Coordenar as ações do corpo com a cabeça e verbalizar o que foi determinado exigem essa concentração... no dia a dia, somos exigidos nesse nível com frequência, mas, por falta de treino e/ou concentração, não é raro dar errado.</i> “SIM”
I	<i>1. Melhora na, 2. Atenção no colega, 3. Senti melhora na interação com os colegas / 1. Esse exercício ajuda a soltar a voz, 2. Acredito que além de ajudar na integração da equipe, ajuda a manter a equipe alerta, 3. Ajuda a manter a atenção.</i>

	“SIM”
J	<i>1. Tranquilo, acostumado já, 2. Ótimo para testar a concentração e os reflexos, 3. Testou minha capacidade de coordenar o ouvir com o agir / 1. Aquecimento, 2. Prepara a concentração, habilidade com a qual lidamos no dia a dia 3. As vezes, pelos mais variados motivos, nos deixamos mecanizar, e paramos de ouvir as pessoas. O exercício alerta para isso.</i> “SIM”
K	<i>1. Liberando energia, descarregando, 2. Correspondência, 3. Concentrado / 1. Acho que, antes entrar no ar podem ajudar a relaxar, 2. Foco no momento do trabalho, 3. Pensar rápido, improvisar quando necessário.</i> “SIM”
FONO	<i>1. A sala escolhida para a aplicação do módulo I, não foi satisfatória, pois na sala ao lado acontecia o jornal da rádio ao vivo. Portanto, a preocupação com o barulho, não permitiu que os participantes trabalhassem esta atividade na sua totalidade conforme solicitado pela pesquisadora. A associação voz/corpo é bastante interessante quando se tem um preparo prévio. Algumas atividades vocais podem se tornar agressões às pregas vocais quando associadas a exercícios físicos. O ideal seria uma preparação vocal para este momento com o apoio da fonoaudióloga, pois, devido a rotina de trabalho, alguns participantes não realizam o aquecimento vocal como orientado pela fonoaudióloga. 2. Insegura, com medo e receio de errar devido a velocidade da atividade. 3. Ainda mais insegura, com medo e receio de errar devido a velocidade da atividade e dúvida de quem entregar a bolinha, a aflição é tamanha que fiquei com medo de não lembrar do nome do participante, embora conheça todos. Muito interessante a atividade para ativar respostas e pensamentos rápidos / 1. As situações de alerta neste jogo são bastante interessantes e provocam atitudes de resposta rápida e organização do pensamento praticamente imediata, habilidades muito importantes para os telejornalistas que necessitam deste estado de alerta para as apresentações ao vivo. Mesmo aqueles apresentadores que gravam o telejornal para serem apresentados em outro dia, torna-se uma prática bastante eficaz para o desenvolvimento rápido e aquisição de habilidades de improvisos. 2. O alerta do “Rop” associado ao olhar no olho e a situação de espera de quem irá olhar para você e lhe passar o comando, foi bastante interessante para perceber a importância do outro dentro da prática telejornalista. Muitas vezes a rotina não favorece momentos de grupos embora o telejornal para entrar no ar necessite da contribuição de muitos profissionais. A percepção do outro, favorece a identificação, percepção do outro e análise futura do quão importante é o outro, para que a harmonia do grupo resulte num resultado sincronizado e satisfatório aos ouvintes (telespectadores). 3. O jogo da bolinha também exigiu alerta, percepção do outro e foco determinado, habilidades cognitivas bastante interessantes para o apresentador adquirir, que desenvolvem a atenção, concentração, raciocínio lógico, organização do pensamento em tempo imediato. Maravilhoso jogo.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA O TRABALHO: 11 SIM / 01 NÃO	

Fonte: Questionário Módulo I

JOGOS FÍSICOS

Quadro 22 - Jogo 3 Módulo I

A IMPROVISAÇÃO LIVRE, O TRABALHO EM PARCERIA, O TRABALHO EM GRUPO	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso ou não para profissão
A	<i>Com domínio do que eu fazia. Segura / Sabendo onde eu piso e para onde me desloco fica fácil apresentar o jornal. Saber os lugares onde me sinto mais a vontade também é importante.</i> “SIM”
B	<i>Concentrado / Muitas vezes queremos ter agilidade para uma determinada informação e a ansiedade acaba atrapalhando a concentração. Os exercícios fazem a gente lembrar que é preciso ter noção disso.</i> “SIM”
C	<i>Bem. Segura / É importante saber aproveitar os espaços no estúdio e respeitar o espaço do outro.</i> “SIM”
D	<i>Achei engraçado / Achei interessante a ocupação do espaço, a percepção de tudo o que está a nossa volta.</i> “SIM”
E	<i>Foi tranquilo / Trabalha a nossa percepção do espaço à nossa volta. Precisamos ter cuidado pra saber ocupar nosso espaço no estúdio e dividi-lo com (palavra ilegível).</i> “SIM”

F	<i>Meio barata tonta, mas tem seu valor...rs. / Nos faz observar mais o espaço que ocupamos. O que era feito de forma intuitiva, com o jogo, passa a ser mais estudado.</i> “SIM”
G	<i>Leve / No trabalho não paramos, não pensamos, agimos na intuição. Esse tipo de atividade nos mostra que ter a noção do espaço, o controle do corpo nos ajuda no desempenho.</i> “SIM”
H	<i>Em relaxamento / Mostra a importância da coordenação e do senso de equipe quando se trabalha em grupo... você pode fazer um bom trabalho, ou achar que está fazendo um bom trabalho, mas o desempenho do colega afeta o todo. Ou o contrário: o colega faz um trabalho e o seu desempenho afeta o resultado final de todos. A atividade nos incentiva a pensar em grupo.</i> “SIM”
I	<i>Como uma brincadeira infantil / Na primeira fase vi como proveitoso o fato de termos que nos desviar sem perder o “todo” do foco. Na segunda ficou claro que temos que ocupar bem os espaços vazios.</i> “SIM”
J	<i>Sensação de leveza, estimulada pela música / Ajuda a gente a olhar e a perceber melhor a nós mesmos.</i> “SIM”
K	<i>Ritmo / A movimentação de forma cadenciada no espaço de trabalho (studio).</i> “SIM”
FONO	<i>A impressão que tive era de que iria bater nos outros participantes e com o aumento da velocidade com ritmo do pandeiro, parecia que a sensação de medo aumentava, pois não tocar no outro significava respeito a individualidade, porém o coletivo permitia a harmonia e sincronia da equipe / O caminhar no cenário permite reconhecimento do espaço, para que possa ser explorado na sua totalidade, entretanto certos limites devem ser inseridos neste jogo para adequação a prática telejornalística. Os apresentadores necessitam conhecer os limites quanto às câmeras e aos enquadramentos utilizados no vídeo. Alguns apresentadores possuem estes limites muito determinados devido à prática, mas os iniciantes necessitam aprender, portanto acredito que este jogo se tornará mais eficiente para os repórteres que irão iniciar a prática de apresentação, com exercícios através dos jogos e pilotos (prática de apresentação).</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA O TRABALHO: 12 SIM	

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 23 - Jogo 4 Módulo I

O JOGO DA “NÃO VISÃO”	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso ou não para profissão
A	<i>Primeiro momento: insegura e trêmula. Depois: Leve / Trabalhamos em equipe na TV. Um tem que confiar no outro de olhos fechados. É se jogar na atitude do outro e ter confiança que vai dar tudo certo.</i> “SIM”
B	<i>Medo e depois confiança / Confiar no trabalho e na orientação do próximo.</i> “SIM”
C	<i>Segura / Não acontece de precisar de ficar de olhos fechados no ar. Mas é bom reforçar os laços de confiança nas pessoas da equipe.</i> “SIM”
D	<i>Tensa / Não consigo relacionar esta atividade com a atuação profissional.</i> “NÃO”
E	<i>Muito relaxada. Foi bem divertido / A confiança no parceiro foi fundamental por despertar a sensação de segurança. No dia a dia da nossa profissão é o que procuramos para que o trabalho seja feito com êxito.</i> “SIM”
F	<i>Maravilhosamente bem. Me joguei totalmente e senti que estava dançando nem espaço amplo e sem obstáculos / Acho que nos ajuda a perder o medo. Confiar no outro e ousar. Precisamos disso cada vez mais.</i> “SIM”
G	<i>Ser guiado – no início inseguro, guiar – bem em poder ajudar / Ajuda a tentar (exercitar) prever os momentos em segundos de antecedência. Importante para o trabalho.</i> “SIM”
H	<i>Muito inseguro sendo guiado. Preocupado em guiar bem a colega / Trabalha com organização, relação de confiança, prevenção de problema, desafios que encontramos no exercício diário da profissão.</i> “SIM”
I	<i>Senti a responsabilidade de cuidar e o medo de andar no escuro / Jogos como esses ajudam a melhorar o senso de responsabilidade e o de confiança nos colegas</i> “SIM”
J	<i>Seguro. A parceira me deixou a vontade / Lembrei do período que fui titular de bancada com uma parceira de minha total confiança. Éramos tão cúmplices que tanto um como o outro dançavam com segurança e a coisa fluía. Me lembrou muito isso!</i> “SIM”
K	<i>Confiança / No trabalho em equipe é importante saber que você não pode fazer tudo sozinho, muitas vezes depende do outro. Podemos confiar.</i> “SIM”

FONO	<i>(quando a ser conduzido com os olhos fechados) Sensação de medo de bater nos objetos e pessoas para respeitar a individualidade e o espaço do outro. E dificuldade de confiar no outro em alguns momentos, embora conheça todos os participantes. (quanto a conduzir com os olhos abertos) Tarefa mais fácil, entretanto, conduzir também necessita de concentração e confiança que o outro não vá realizar movimentos amplos / Esta dinâmica é bem legal para análise de confiança em si e no outro. Medo de bater nos objetos e nas pessoas ao associar o ritmo. Pode-se associar o jogo a prática quanto ao respeito aos deveres e direitos do outro dentro de suas atribuições. Particularmente, eu já tive dificuldades em dividir tarefas em atividades de grupo, cujas não foram concluídas de forma satisfatória e acabei perdendo muito essa confiança no outro. Acredito ser interessante este jogo para que o treino da confiança possa ser trabalhado.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA O TRABALHO: 11 SIM / 01 NÃO	

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 24 - Jogo 5 Módulo I

O JOGO DO ESPELHO	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	<i>Constrangida primeiro e depois à vontade / Encarar a câmera como se fosse pessoa dá mais segurança ao falar.</i> “SIM”
B	<i>Sem resposta</i> -----
C	<i>Não tive vergonha por incrível que pareça / Não costumo ficar à vontade olhando nos olhos dos outros. Mas só assim conseguimos passar algum recado, sem falar.</i> “SIM”
D	<i>Achei bom, apesar de engraçado / Não consigo relacionar esta atividade com a atuação profissional.</i> “NÃO”
E	<i>Inicialmente desconfortável / O olho no olho é a atenção que devemos ter, o foco no trabalho, mas sem esquecer de observar os acontecimentos à nossa volta, a linha do horizonte.</i> “SIM”
F	<i>Me senti leve e delicada. Gostei disso! / Estar atenta ao outro, repetindo gestos. Uma parceria extremamente benéfica e fundamental no nosso trabalho.</i> “SIM”
G	<i>Feliz / Concentração, foco, olhar periférico (ajuda no desenvolvimento desses aspectos).</i> “SIM”
H	<i>Envergonhado / Exercitar o olhar periférico foi interessante... também trabalhou a concentração e a relação de "intimidade" com o colega.</i> “SIM”
I	<i>Um pouco desconfortável com a "proximidade" fora do comum com os colegas / Importante para ser capaz de cobrar apenas o que o parceiro é capaz de fazer.</i> “SIM”
J	<i>A princípio, sem graça. Mas depois me envolvi! / Olhar nos olhos, com atenção detida, é meio desafiador, mas essencial no nosso ofício; perceber o gestual, o corpo de nossas fontes e entrevistados também. Podem revelar mais que os depoimentos em algumas situações.</i> “SIM”
K	<i>Descobrimo o espaço / Nossa atenção deve estar voltada em 360°. Outras coisas acontecem a nossa volta.</i> “SIM”
FONO	<i>Timidez para olhar no olho durante muito tempo e dificuldade para diversificar os movimentos para a prática / Permitiu autopercepção dos movimentos. Este jogo provoca a análise dos gestos do outro e de si e se estes podem ser inseridos ou não na prática telejornalística. Utilizo este jogo de forma individual para narrar frases inserindo variações prosódicas, dentro da prática fonoaudiológica, porém realizar a dupla de espelhos com movimentos ajuda no feedback visual de gestos úteis. Sugiro que este jogo seja realizado em pé e com gestos mais usuais ao telejornalismo.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA O TRABALHO: 10 SIM / 01 NÃO / 01 SEM RESPOSTA	

Fonte: Questionário Módulo I

JOGOS EM “PALCO-PLATEIA”

Quadro 25 - Jogo 6 Módulo I

EXPOSURE e 100% SER	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	Animada / Comentamos de tudo no jornal, de catástrofes a grandes alegrias. Ser 100% o que você fala, diz muito ao telespectador. “SIM”
B	Apreensiva / Eu gostei. Acho que o improviso é necessário e esse exercício faz com que tenhamos mais atenção e cuidado. “SIM”
C	Foi divertido / Não vi aplicação. “NÃO”
D	O início foi difícil, mas depois me soltei / Não consigo relacionar esta atividade com a atuação profissional. “NÃO”
E	Solta, à vontade / Nosso corpo é parte de toda a expressão durante uma apresentação. Falamos com o corpo e isso também ajuda na comunicação. “SIM”
F	Com muitas limitações / Precisamos conhecer nosso corpo; fazer uso dele da melhor forma, sem que interfira no resultado final do nosso trabalho com exercícios desse tipo. “SIM”
G	Envergonhado / Estimula a criatividade. “SIM”
H	De início, envergonhado... logo depois uma sensação de estranheza: "o que eu estou fazendo aqui?" / As reações do público não são visíveis... assim como o olhar! Ver essa resposta ao vivo é estimulante... nos ensina a trabalhar com as nossas reações diante dos olhares. “SIM”
I	Sem resposta / Sem resposta -----
J	Confortável / Tudo que vier para despertar nossa capacidade de percepção do mundo e das pessoas é super válido para um jornalista. “SIM”
K	Descobrimo possibilidades / Talvez na tentativa de me colocar na situação (lugar) do outro “SIM”
FONO	Não senti dificuldade em ser observada, apesar da timidez / Acredito que esta atividade poderia ser mais proveitosa caso conduzisse os participantes do palco expressões diferenciadas de: aprovação / rejeição / incompreensão / compreensão etc. “SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 09 SIM / 02 NÃO /01 SEM RESPOSTA	

Fonte: Questionário Módulo I

O JOGO 7 FOI RETIRADO

Quadro 26 - Jogo 8 Módulo I

FILA DA NOTÍCIA	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	Desafiada e sem emoção / Eu senti muita dificuldade nesse jogo. Ouvir a notícia e reagir a ela. Parece simples, mas não é. E olha que tenho que fazer isso todos os dias. Preciso praticar mais. “SIM”
B	Atenciosa / Improvisação. -----
C	Muito bom! / Saber expressar além das palavras é fundamental. Os textos geralmente são curtos! Por isso, usar a expressão facial e o corpo para comunicar é MUITO INTERESSANTE. “SIM”
D	Inibida / Acho que trabalhar a expressão fácil, ainda que de forma exagerada como neste exercício, ajuda na “interpretação” corporal da notícia. “SIM”
E	Foi difícil improvisar para pensar a notícia / É aquela notícia de última hora que não dá tempo revisar. Precisamos estar pronta para anunciá-la da forma mais espontânea que deve ser feita. “SIM”
F	Gostei muito! / Sentir a notícia antes de verbalizá-la, faz com que a gente consiga transmiti-la com verdade. Esse jogo nos permite exercitar bem isso. “SIM”
G	Ansioso / Acho importante porque nos força a pensar na improvisação. Mas também mostra como estamos direcionados a ter reações comuns em notícias cotidianas. “SIM”
H	Apreensivo / Nos ensina a reagir com o corpo a uma notícia. Embora seja uma reação exagerada... até teatral, mostra que o corpo também fala. “SIM”

I	<i>Me senti desafiado / Esse jogo simula o que acontece todos os dias. O apresentador precisa das respostas “convincentes” às notícias apresentadas.</i>	“SIM”
J	<i>Me tirou da zona de conforto / Tem tudo a ver com nossa rotina. O apresentador mais informal, solto, que fale do jeito mais próximo da conversa, sem mecanização. Acho que é por aí.</i>	“SIM”
K	<i>Não sei explicar / Não creio que se aplique.</i>	“NÃO”
FONO	<i>Durante esta atividade, senti dificuldade em encontrar uma notícia impactante e que resultasse numa expressão condizente a mesma, outra dificuldade que senti foi saber se iria ter reação correta a notícia me fornecida. Minha notícia impactou muito o participante de tal forma que houve choro real. Entretanto, quando recebi a notícia pude analisar que minha reação poderia ter sido diferente e mais real. Talvez eu não consiga ter reações instantâneas quando as mesmas são simuladas. Necessito de mais práticas, para que possa desenvolver esta habilidade criativa e reativa / O script (jornal falado/impresso e a ser lido no TP pelo apresentador) é modificado durante os telejornais, na grande maioria das vezes, sendo necessária improvisação com criatividade linguística e reação expressiva instantânea e concordante com a mensagem. Prática muito proveitosa aos apresentadores e repórteres.</i>	“SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 10 SIM / 01 NÃO / 01 SEM RESPOSTA		

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 27 - Jogo 9 Módulo I

DIÁLOGOS COM EMOÇÕES		
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão	
A	<i>Desafiada / Improvisar diante das câmeras é um exercício diário. Interpretar textos feitos por outras pessoas e até por nós mesmos é desafiador.</i>	“SIM”
B	<i>Bem / A gente consegue perceber a necessidade da expressão correta em cada situação.</i>	“SIM”
C	<i>Muito legal / Idem acima! Saber expressar além das palavras é fundamental. Os textos geralmente são curtos! Por isso, usar a expressão facial e o corpo para comunicar é MUITO INTERESSANTE.</i>	“SIM”
D	<i>Tranquila / Ajuda também a encontrar o tom certo para cada assunto.</i>	“SIM”
E	<i>Dificuldade em mudar a interpretação / Muito bom. No telejornal trocamos de expressões constantemente. De temas alegres aos tristes, assuntos sérios e divertidos. Esse foi um dos jogos preferidos pra mim.</i>	“SIM”
F	<i>Amei! Passaria horas mudando os humores e estados de espírito...rs / O exercício exigia que interpretássemos. A mudança de tom e de expressão faz parte da nossa rotina. Importante demais exercitar a variação de sentimentos no momento da leitura.</i>	“SIM”
G	<i>Dificuldade de encontrar o tom dos sentimentos, emoções. / É importante, porque percebemos como sentimentos, e emoções são claras na voz e no corpo e não só no texto escrito.</i>	“SIM”
H	<i>Empolgado / Mais uma vez, nos incentiva a interpretar, a trabalhar com diferentes emoções e sensações... a falar com o corpo também. Muitas vezes, a gente divulga notícias que despertam sentimentos completamente diferentes, com a mesma cara. É uma crítica comum do telespectador.</i>	“SIM”
I	<i>Senti dificuldade / Importante porque ajuda a exercitar as várias formas de expressão e de como passam uma notícia.</i>	“SIM”
J	<i>Também me tirou da zona de conforto / Entender e reproduzir emoções é desafiador.</i>	“SIM”
K	<i>Não me lembro deste / Sem resposta.</i>	---
FONO	<i>Senti dificuldade de encontrar a emoção correta para o jogo / Acredito que improvisar sentimentos é muito importante para o apresentador.</i>	“SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 11 SIM / 01 SEM RESPOSTA		

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 28 - Jogo 10 Módulo I

CONTANDO HISTÓRIA FANTÁSTICA	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	Criança, infantil / Viajar com a notícia é uma forma de se aproximar do público. Contar uma história fantástica é um pouco fora da nossa realidade, mas ajuda. "SIM"
B	Cheia de criatividade / Se deixar levar pela imaginação na hora de contar histórias do dia-a-dia. "SIM"
C	Bacana / Grande! Testa nossa capacidade de improviso. "SIM"
D	Tensa / A improvisação é muito importante para o jornalista de Tv. Ainda que no trabalho estejamos falando sobre fatos reais, o exercício ajuda a ter raciocínio rápido. "SIM"
E	Esse foi muito legal / Desenvolver uma comunicação com total improviso, de forma a ter sequência, sentido, com começo meio e fim, como deve ser a notícia. "SIM"
F	Instigada a pensar rápido / Exercitar a capacidade de improvisar é super importante, sobretudo nos dias de hoje, com formatos cada vez mais soltos na TV. "SIM"
G	Muito tenso por causa da exigência da improvisação / Perfeito para exercitar a improvisação, rapidez no pensamento e elaboração de ideia. Raciocínio rápido. "SIM"
H	Desafiado / Uma experiência muito legal, que mexe com a criatividade, a capacidade de improvisar, o humor... rapidez de raciocínio. "SIM"
I	Gostei, mas já conhecia / Acho bom, pois muitas vezes é preciso improvisar até que as informações se organizem. "SIM"
J	Tranquilo / Também estimulam o potencial criativo tão necessário p/ gente no dia a dia. "SIM"
K	Buscando criatividade / Raciocínio rápido nos imprevistos. "SIM"
FONO	Não participei desta atividade / Achei muito interessante este recurso de criatividade, principalmente pelas interrupções feitas pela pesquisadora direcionando o próximo participante a continuar a estória. Muito rico para os aspectos cognitivos que todos necessitam (atenção, concentração, memória e raciocínio lógico). "SIM"
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 12 SIM	

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 29 - Jogo 11 Módulo I

DEBATE - EXPERTS COM TENSÃO	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	Chateada / Acho que não ajuda muito. Não vi uma forma de "linkar" com a profissão. Foi divertida, mas cansativa. "NÃO"
B	Engraçada / Acho que cada um tem a sua característica própria, uma espécie de identidade. "SIM"
C	Sem resposta / Sem resposta. ----
D	Só assisti / Não consigo relacionar esta atividade com a atuação profissional. "NÃO"
E	Não tive bom desempenho no improviso / Sem dúvida, a prática leva ao trabalho com segurança. Criar, improvisar, debater, devem ser um treino diário pra nos dar mais segurança em situações de improviso. "SIM"
F	Neste me senti pouco à vontade / Confesso que não entendi muito o propósito e tudo ficou muito confuso. "NÃO"
G	Intimidado / Acho que mais uma vez o exercício da improvisação é muito grande. Nos ajuda a pensar rápido, ao mesmo tempo mantendo-se pressionado, tenso. "SIM"
H	Não participou (Não estava presente) ----
I	Me senti confortável / Neste exercício brincamos com a improvisação e com a criatividade. "SIM"
J	Confortável / Trabalhamos sob pressão e tensão continuamente, encontrar formas de lidar e controlar tudo isso é sempre útil. "SIM"
K	Não me recordo deste / Sem resposta. ---
FONO	Não realizei esta atividade / A tensão no rosto provocou certos desajustes na articulação dos fonemas, causando dificuldades na pronúncia de algumas palavras. Este aspecto foi bastante proveitoso, pois mostrou a importância do treino articulatório realizado com a fonoaudióloga para a inteligibilidade de fala. E desenvolveu a percepção mais apurada e

	<i>simbólica do quanto desviamos a atenção da transmissão da mensagem principal, quando certas expressões faciais e corporais são inadequadas ao contexto.</i>	“SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 06 SIM / 03 NÃO / 03 SEM PRESPOSTAS		

Fonte: Questionário Módulo I

O EXERCÍCIO 12 FOI RETIRADO

A PARTILHA

Quadro 30 – Questão 13 A Partilha Módulo I

Comente como foi para você esta parte final do trabalho e qual o nível de importância (muito bom, bom, indiferente, ruim) desse momento dentro da atividade realizada.		
Apresentadores	COMENTÁRIOS	
A	<i>Muito bom. Eu preciso de uma oficina dessa pelo menos uma vez por mês. Estimula a nossa criatividade e a minha forma de lidar com o público, as notícias, as câmeras.</i>	MB
B	<i>Foi muito bom. Energia boa, entrosamento e uma sensação de leveza.</i>	MB
C	<i>Muito legal ver que outras pessoas também se tocaram como eu!</i>	“MB”
D	<i>O momento é muito bom. Infelizmente, devido ao tempo estourado, nem todos tiveram tempo de falar, mas foi bacana.</i>	MB
E	<i>Foi bom poder partilhar, ouvir as expressões e impressões que ficaram em cada um de nós que participamos. Ao final, a sensação foi bem proveitosa por todos.</i>	“B”
F	<i>Não respondeu</i>	-----
G	<i>Muito bom. Oportunidade de conhecer o colega, vê-lo se abrir e falar das sensações.</i>	MB
H	<i>Interessante poder dividir as impressões e, principalmente, conhecer as impressões dos colegas. (“Interessante” = Bom ?)</i>	B
I	<i>Bom. Ver como os exercícios foram recebidos pelos colegas trouxe um novo olhar sobre eles.</i>	B
J	<i>Aprendemos, trocamos experiências, paramos para ver e ouvir nossos colegas... Acho que o momento foi incrível. Humaniza nosso ofício! (“Incrível”= M. Bom ?)</i>	MB
K	<i>Muito bom. Descobrimos possibilidades em nós mesmos e outros membros do time.</i>	MB
FONO	<i>Muito bom. A partilha foi um momento ainda mais proveitoso, pois foram reveladas as dificuldades e facilidades de cada participante. Eles fizeram autoavaliação e desenvolveram uma percepção do outro mais apurada, o que permitiu maior respeito às diferenças e às dificuldades, pois todos, sem exceção, apresentaram algum tipo de dificuldade, embora pequena. Além disso, unificou o grupo por fortalecer os laços. A pesquisadora possui habilidades que favoreceram este momento da partilha. Ela conseguiu envolver a todos de tal forma que se sentiram à vontade para revelar situações pessoais sobre certas dificuldades e alegrias vivenciadas. Momentos singulares, mas de total segurança para serem reveladas. A partilha após os jogos é uma estratégia brilhante para a percepção de si, dos outros e do quão importante é respeitar os limites e dificuldades do outro por sermos todos iguais.</i>	MB
Respostas: 08 MB, 03 B, 01 Sem Resposta		

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 31 - Questão 14 Módulo I

Você acha que a atividade realizada pode fazer parceria com a fonoaudiologia em favor do trabalho de voz para seu desempenho profissional?		
Apresentadores	EXPLICAÇÕES	
A	<i>Com certeza. A fonoaudióloga auxilia muito na questão vocal, mas onde ficam os gestos? Se 80% é expressão corporal, ela é tão importante quanto à voz.</i>	“SIM”
B	<i>Com certeza. Corpo e voz devem trabalhar juntos. O resultado final será mais completo.</i>	“SIM”
C	<i>Sim. Mas tendo a gostar mais do trabalho corporal, que do vocal. Os exercícios fonoaudiólogos, eu faço por obrigação.</i>	SIM
D	<i>Acredito que sim, mas o trabalho precisa ser mais focado no jornalismo e menos na atuação e interpretação teatral.</i>	SIM

E	<i>Voz, corpo, esses dois aspectos são fundamentais no trabalho do apresentador. A comunicação e o corpo se completam e sem dúvida ajudam no resultado final que vai ao ar.</i> “SIM”
F	<i>Claro! Corpo e voz tem que caminhar juntos para que se atenda uma apresentação se não perfeita, mas ideal.</i> “SIM”
G	<i>Sim. Acho que o controle do corpo ajuda a voz bem como ter o controle das emoções do corpo ajudam a voz.</i> “SIM”
H	<i>Sem dúvida alguma... o corpo trabalha em conjunto com a voz, complementando e "incrementando"... dominar as emoções, saber como expressá-las são fundamentais quando se pretende transmitir um conteúdo com verdade.</i> “SIM”
I	<i>Sim, pois parte do princípio que a notícia depende de mais coisas além da própria informação.</i> SIM
J	<i>Sim. O tom de voz, o gestual do rosto, um meneio de cabeça podem sugerir tanta coisa. A presença do “fono” para nos orientar é fundamental.</i> SIM
K	<i>Percebemos que voz e corpo trabalham juntos, não há como separar as duas atividades.</i> “SIM”
FONO	<i>Sem dúvida, a parceria seria muito interessante para bons resultados no ar. Este trabalho desenvolve aspectos cognitivos e emocionais importantes e necessários para os apresentadores. Indicaria a oficina não apenas aos apresentadores, mas também aos repórteres, em situação de link (ao vivo) durante o jornal, pois estes necessitam ter habilidades de improvisação.</i> “SIM”

Fonte: Questionário Módulo I

Quadro 32 - Questão 16 Módulo I

Em parceria com o trabalho da(o) fonoaudióloga(o), o objetivo do módulo I é de iniciação aos jogos corporais e de atuação como recursos de facilitação para o desempenho corpo-voz do apresentador. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo? SIM / NÃO / EM PARTE	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	<i>Sim. Estimular a criatividade é um desafio. Eu já andava sem estímulo para inventar gestos. Agora eu aprendi algumas posições e atitudes que vão me dar mais embasamento.</i> SIM
B	<i>Sim. Acho que toda técnica vem para somar no resultado final. Minha expectativa era que esse módulo despertasse a atenção para certos detalhes. E isso aconteceu.</i> SIM
C	<i>Sim. Me fez refletir sobre a capacidade do nosso corpo e de quanto podemos ser melhores.</i> SIM
D	<i>Em parte. É preciso aperfeiçoar a técnica voltada para jornalistas e não simplesmente adaptar dos palcos para o estúdio.</i> EM PARTE
E	<i>Sim. De forma lúdica, cada técnica usada trabalhou, de forma diferente, vários aspectos do corpo, da voz e do improviso do apresentador.</i> SIM
F	<i>Sim. Parceria perfeita e muito bem-vinda!</i> SIM
G	<i>Sim. Nos colocou diante da necessidade de ter o controle do corpo, conhecê-lo para melhorar o desempenho da voz, bem como do raciocínio rápido, do foco, do ritmo.</i> SIM
H	<i>SIM. Por tudo o que foi dito, a gente passa a se conhecer melhor, a perceber erros e saber como corrigi-los. O trabalho passa a ser mais verdadeiro.</i> SIM
I	<i>Sim. Em parte. Pois exercita a inclusão da expansão corporal na leitura das notícias nos telejornais.</i> SIM
J	<i>Sim. Todas as técnicas e vivências comprovam tudo isso.</i> SIM
K	<i>Sim. Em parte. Não tenho certeza se de todos os “jogos” conseguiram extrair pontos de utilização no trabalho.</i> EM PARTE
FONO	<i>Sim. O fonoaudiólogo desenvolve sua assessoria e consultoria de forma individual. Utiliza os vídeos gravados para a análise conjunta (apresentador e fonoaudiólogo), onde se conquista a autopercepção produtiva e análise de recursos que podem ser modificados, para atingir maior eficiência da comunicação, em alguns momentos utilizamos recursos de improvisação individualmente. As correções dos movimentos inadequados e não associados à melodia e a intenção da mensagem são realizadas no próprio estúdio após o telejornal ou na sala de fonoaudiologia com o uso do espelho para autopercepção e adequação dos movimentos em associação aos recursos vocais. Utilizamos fichas de sentimentos (palavras e imagens) e mudanças de intenção (palavras) para que alcancem a</i>

	<i>improvisação com criatividade, entre outros, porém todos de forma individual. Entretanto, a oficina desenvolve aspectos cognitivos e sentimentos interessantes para a análise do grupo, pois desenvolve o corpo em sua totalidade, conquista a autopercepção, a percepção do outro e do grupo; propõe a unificação da classe; revela sentimentos e atitudes para identificação de características pessoais e laborais; permite a aquisição, desenvolvimento das habilidades de improvisação; e potencializa recursos corporais significativos para o trabalho que necessitam desenvolver em cena. Seria interessante a parceria e a aplicação da oficina com frequência para que resultados mais satisfatórios possam ser adquiridos e para que os jogos possam ser potencializados com a prática.</i> “SIM”
	Respostas: 10 SIM E 02 EM PARTE

Fonte: Questionário Módulo I

AVALIAÇÃO DO MÓDULO I

Quadro 33 - Avaliação do Módulo I

Questão 15: Como você avaliaria a atividade realizada? Muito Boa, Boa, Indiferente, Ruim.	
Apresentadores	EXPLICAÇÕES
A	<i>Muito boa. Já tinha pensado que o Teatro, as Artes Cênicas podiam me ajudar. Depois da oficina tive certeza!</i> MB
B	<i>Maravilhosa. Me ‘toquei’ de vários detalhes que podem ajudar a melhorar o meu trabalho.</i> Interpretado como “MB”
C	<i>MUITO BACANA! Foi uma excelente oportunidade de testar as potencialidades do corpo, de lembrar do que a linguagem corporal é capaz, de fortalecer os laços de intimidade e cumplicidade com os colegas.</i> Interpretado como “MB”
D	<i>Boa, achei que teve muitos exercícios voltados para o teatro e menos para o jornalismo.</i> B
E	<i>Muito boa. A gente percebe como nosso corpo é essencial na comunicação. Nossas expressões têm que andar juntas com nossa voz. Foi uma experiência única.</i> MB
F	<i>Muito boa. Conseguiu integrar uma equipe que quase não para. Creio que cada um absorveu bastante, levando em conta as limitações de cada um. Valeu!</i> MB
G	<i>Muito boa. Tivemos oportunidade de ver a importância do ritmo, da concentração, foco, sincronia, atenção, segurança.</i> MB
H	<i>Muito boa, sensacional. Nos expõe nossas limitações, incentivando a desafiá-las. Apesar do tempo curto, acredito que promove transformações. Sai do curso me conhecendo melhor, disposto a corrigir erros e posturas, a melhorar... a experimentar.</i> MB
I	<i>Muito boa. Traz uma nova forma de ver a divulgação das notícias.</i> MB
J	<i>Muito boa!</i> MB
K	<i>Muito boa. Passamos momentos juntos, que não são comuns em nossa equipe.</i> MB
FONO	<i>Muito boa. Momento ímpar, pois não há atividades com este perfil que consiga desenvolver habilidades de improvisação e cognição e ainda forneça a percepção de si, do outro e do grupo, para aquisição de respeito e unificação de grupo. Acredito que resultados brilhantes podem ser adquiridos e revelados nos telejornais, caso haja frequência das oficinas.</i> MB
	Respostas: 11 MB, 01 B

Fonte: Questionário Módulo I

ANEXO C – QUESTIONÁRIO MÓDULO II

QUESTIONÁRIO MÓDULO II

Módulo II: (08) oito questionários respondidos

Quadro 34 - Quadro dos participantes do Módulo II

Apresentadores	Sexo/Idade	Tempo de Profissão	Tempo Como Apresentador	Tempo na Emissora
A	F/27 anos	7 anos	2 anos	7 anos
D	F/33 anos	12 anos	8 anos	8 meses
E	F/37 anos	18 anos	3 anos	3 anos
F	F/50 anos	30 anos	-	27 anos
G	F/34 anos	12 anos	6 anos	7 anos
J	M/38 anos	15 anos	10 anos	10 anos
K	M/44 anos	24 anos	10 anos	10 anos
FONO	F/32 anos	-	-	8 anos

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 35 – Questão: Utilização do Módulo I

Nos dias seguintes à realização do módulo I, você pôde em seu trabalho utilizar ou lembrar de algum ponto trabalhado aqui? Quais?	
Apresentadores	COMENTÁRIOS:
A	<i>SIM, a conversa no estúdio, com a câmera, a noção de espaço, de se movimentar!</i> SIM
D	<i>Sim. Ao gravar uma passagem, me lembrei do exercício de interpretação das frases de acordo com o sentimento.</i> SIM
E	<i>De uma forma geral ajudou a treinar melhor a concentração ao vivo.</i> “SIM”
F	<i>Sim. Busquei me policiar mais com relação a postura. Falar sem tensionar o pescoço e fiquei bem mais atenta ao que o colega falava durante o vivo.</i> SIM
G	<i>Sim. Tentei exercitar a concentração, a escuta e focar em pontos específicos, criar focos.</i> SIM
J	<i>Sim. O momento faz a gente refletir em torno da nossa atuação. Tanto no material gravado quanto na entrada ao vivo, lembrei das dicas de concentração e das que estimulam o raciocínio rápido.</i> SIM
K	<i>Sim. Os pontos de aquecimento/relaxamento antes do trabalho.</i> SIM
FONO	<i>Observei que alguns participantes apresentaram melhoria nos telejornais, realizando sincronia do corpo com a fala.</i> “SIM”
UTILIZAÇÃO DO MÓDULO I: 08 SIM	

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 36 - Aquecimento Módulo II

O TOQUE, RESPIRAÇÃO, ALONGAMENTO, ISOLATION, A DANÇA IMPROVISADA A DOIS	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Fez alguma diferença ter vivenciado o aquecimento do módulo I? Como? / Se proveitoso para profissão
A	<i>Muito relaxada e ao mesmo tempo atenta / Eu percebi só depois da oficina, como a nossa comunicação com o vídeo é muito parecida com a do palco. Melhorei muito na interpretação, aprendi a ser eu mesmo e a saber conversar com a câmera como se fosse outra pessoa / Divertida pelo fato de preparar para entrar em cena. Antes eu me preocupava mais com a voz e com o conteúdo a ser dito, os gestos eram limitados e mecânicos, agora mais leve e conversados.</i> “SIM”
D	<i>Relaxada / Sim, estava mais à vontade / É sempre bom estar com o corpo aquecido e preparado para a gravação.</i> “SIM”
E	<i>Não participei</i> -----

F	<i>Adorei. Sempre bom preparar o corpo para as atividades / Sim. Eu, particularmente, me soltei mais, por já conhecer os movimentos / Seria ideal que pudéssemos ter essa prévia antes de entrar no ar. Estaríamos mais ligados.</i> “SIM”
G	<i>No início, a vergonha é inevitável, mas depois você vai se acostumando, se soltando e o envolvimento é inevitável / Acredito que todo e qualquer aquecimento é importante em qualquer atividade / No caso da apresentação. Ele deixa músculos, pele e face menos travados para exposição.</i> “SIM”
J	<i>Confortável / Estava mais solto, à vontade / Relaxa, faz a gente parar pra si, se perceber...</i> “SIM”
K	<i>Descarregando a tensão / Sim. Não era expectativa e sim relaxamento / Poderíamos usar em partes antes de entrar no ar.</i> “SIM”
FONO	<i>Mesma percepção do primeiro módulo / Sim, por conhecer a forma de aquecimento apresentada pela pesquisadora no módulo I facilitou o desenvolvimento no segundo momento / O aquecimento prepara o corpo para as atividades que irão seguir na oficina, entretanto, para que eles possam adaptar o aquecimento no dia a dia, eles necessitam de tempo, algo bem difícil para estes profissionais. Daí a importância da oficina ser aplicada com certa frequência, para que possam alcançar os objetivos individuais e em grupo, por adaptação do horário solicitado pela editoria chefe. Preparar o corpo para apresentação é interessante e necessário, pois as reações às situações de improviso se tornam mais efetivas, além do maior envolvimento com os conteúdos a serem falados, devido a situação de alerta.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 07 SIM / 01 SEM RESPOSTA	

Fonte: Questionário Módulo II

JOGOS

JOGOS FÍSICOS COM FALA

Quadro 37 - Jogo 2 Módulo II

BOLINHA	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	<i>Difícil de novo, explora mesmo a minha concentração e atenção / Muito proveitosos, porque a gente precisa de ritmo, pra chamar o entrevistado, conversar com repórter, tem que ter o jogo de cintura.</i> “SIM”
D	<i>Focada / No de hoje estava mais atenta. Faz com que tenhamos mais foco no que estamos fazendo.</i> “SIM”
E	<i>Apreensiva / Treina o Foco É preciso estar atento à bola como acontece no nosso dia a dia com os entrevistados.</i> “SIM”
F	<i>Como complicou mais, acho que o grupo se perdeu um pouco / Desta vez achei que ficou meio bagunçado, mas exercita a nossa escuta, fundamental em nosso dia a dia.</i> “SIM”
G	<i>Tenso / Manter foco, ritmo e ao mesmo tempo interagir no momento certo é muito difícil, mas faz parte do nosso desafio diário fazer isso. Então, é muito proveitoso para a profissão.</i> “SIM”
J	<i>Mais desenvolto e atento / A percepção dos reflexos, a observação... que a meu ver são inerentes a nossa atividade.</i> “SIM”
K	<i>Um pouco confuso dessa vez / Improvisar é importante, mas é preciso escutar antes. ---</i>
FONO	<i>Senti certa dificuldade apesar de não ter errado o ritmo / Um certo grau de dificuldade foi inserido, porém acredito que o jogo da bolinha é necessário para contribuir com os aspectos cognitivos.</i> “SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 07 SIM / 01 SEM RESPOSTA	

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 38 - Jogo 3 Módulo II

ENTREVISTA NA BALADA	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	<i>Senti muita dificuldade, ou eu dançava ou eu falava, e ainda tinha que prestar atenção. Complicado, viu!? Mas é bom que ajuda a exercitar o cérebro / O telejornal acaba sendo uma balada mesmo. Fazer tudo ao mesmo tempo e saber se envolver, conversar e se movimentar, tenho praticado bastante isso.</i> “SIM”
D	<i>Foi descontraído / Foi interessante improvisar perguntas e respostas, além de estar totalmente focado no entrevistado, sem deixar que fatores externos atrapalhassem.</i> “SIM”
E	<i>Meio confusa / Difícil. Trabalha muito o fator concentração como ocorre quando precisamos ficar atentos ao que falamos, ouvimos e vemos tudo ao mesmo tempo.</i> “SIM”
F	<i>Exigiu muita concentração, mas gostei muito / As interferências externas podem surgir a todo instante. Esse exercício nos força a raciocinar e agir, mesmo tendo componentes que dificultem isso.</i> “SIM”
G	<i>No início, envergonhado. Mas depois, menos tímido é perceptível nossa dificuldade em improvisar, manter o ritmo da dança e imitar / Fazer tudo ao mesmo tempo requer um foco, uma atenção e capacidade de criação que devemos no nosso dia a dia.</i> “SIM”
J	<i>Meio deslocado a princípio, mas gostei / Muitas vezes nos deparamos com situações e momentos que nos tiram da zona de conforto, seja no estúdio, ou na externa. Estar preparado para lidar com isso é fundamental.</i> “SIM”
K	<i>Focado / Não perder a atenção independentemente do que nos rodeia.</i> “SIM”
FONO	<i>Fiquei observando neste jogo. Percebi que todos se envolveram muito com esta dinâmica. Conseguiram imaginar a entrevista sendo realizada em meio a um barulho intenso e ao mesmo tempo imitar os gestos do outro, entretanto acredito que dificultar a concentração de um repórter em situação de link (ao vivo) seria mais interessante. Sugiro que neste momento a intervenção da fonoaudiologia seja realizada para controlar a intensidade vocal e para que continuem com o foco da entrevista, apesar do conteúdo não ser explorado nesta hora. Não vejo necessidade da imitação dos gestos neste momento.</i> Interpretado como “NÃO”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 07 SIM / 01 NÃO	

Fonte: Questionário Módulo II

JOGOS FÍSICOS

Quadro 39 - Jogo 4 Módulo II

SENSIBILIZAÇÃO DE OLHOS FECHADOS	
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão
A	<i>Tive medo, muito medo de bater, de cair, de escorregar! Mas valeu muito a pena, eu mesma não sabia que podia confiar no outro e deixar me levar / Conhecer o estúdio onde trabalho e apresento é essencial para fazer uma boa apresentação! Agora eu conheço melhor meu espaço, é como se tivesse “olhos” atrás da cabeça.</i> “SIM”
D	<i>Foi gostoso ter essas sensações / Não consigo fazer relação direta com a atuação profissional.</i> “NÃO”
E	<i>De olhos fechados foi fácil imaginar as cenas descritas / De alguma forma a gente descreve cenas. Situações, sentimentos dos quais não estamos inseridos e tentar nos colocar em situações imaginárias pode aguçar nossa “sensibilidade”.</i> “SIM”
F	<i>Muitíssimo bem! / Estar atento a sensações é de grande importância, não só no trabalho. Amei a experiência.</i> “SIM”
G	<i>Acho que a grande contribuição nesse caso é no processo de criação, de imersão em outro mundo, criado por nós mesmos. A atividade mostra como nossa mente tem uma capacidade impressionante de ir longe, distante e ficarmos no mesmo lugar. De alguma forma, em algum momento, precisamos disso para se deslocar mentalmente, de um lugar para outro.</i> “SIM”
J	<i>Achei tranquilo / De observar, pra não carregar nas tintas, na caricatura, no gestual. Acho que o exercício reflete sobre isso.</i> “SIM”
K	<i>Transportado / Vivenciar a situação narrada.</i> “SIM”

FONO	<i>A dinâmica é bastante proveitosa para percepção do corpo e análise de autoconfiança. E da confiança do outro / Contribuiu para maior união do grupo por permitir confiança e autoanálise.</i>	“SIM”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 07 SIM / 01 NÃO		

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 40 - Jogo 5 Módulo II

ACENTUANDO PARTES DO CORPO E EXPRESSÕES FACIAIS		
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão	
A	<i>Com vergonha por ter que olhar nos olhos do colega. É engraçado! Mas divertido e envolvente / Se conhecer é muito importante. Saber se expressar! Nosso rosto tem um milhão de jeitos e formas de se expressar. Gostei muito e tenho usado bastante.</i>	
D	<i>Concentrada na atividade / Às vezes, fazemos pequenas expressões faciais que, mesmo sem querer, podem passar juízo de valor ou alguma opinião do tema, para o telespectador. E isso, pra mim, não é legal.</i>	
E	<i>Estranha, meio desconcentrada / Difícil observar nossas próprias expressões faciais, mas esse jogo é fundamental, pois nem sempre sabemos usar nossas expressões da forma correta, no momento certo.</i>	
F	<i>Me senti dando atenção a partes de mim que vivem esquecidas / A nossa expressão pode ajudar ou destruir a mensagem que temos que passar. Trabalhar isso é preciso!</i>	
G	<i>Senti-me envergonhado, inicialmente / A ideia de exposição e ampliação dela é assustadora e, de alguma maneira, impediu-me de focar, de ter atenção. Se expor e ver a exposição do outro não é fácil.</i>	
J	<i>Achei muito bom / O exercício de olhar para si, sempre tão importante e parar para explorar as possibilidades de sua expressão é bem curioso.</i>	
K	<i>Desconfortável / Difícil se colocar no lugar do outro em certas ocasiões.</i>	
FONO	<i>Senti que este jogo contribuiu para análise dos gestos, seria interessante realizá-lo com gestos voltados aos telejornais / Acredito que este poderia ser mais proveitoso caso utilizasse gestos permitidos e não permitidos aos telejornalistas.</i>	
Interpretado como “SIM COM SUGESTÃO”		
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 06 SIM / 02 SEM RESPOSTA		

Fonte: Questionário Módulo II

JOGOS EM “PALCO-PLATEIA”

Quadro 41 - Jogo 6 Módulo II

JOGO DE TEMAS PARA IMPROVISACÃO EM DUPLAS		
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão	
A	<i>O improviso tem tudo a ver com TV. E mais ao vivo, ali na hora, tudo pode acontecer. Gostei de inventar histórias e interagir / Muito importante! Porque.. como não improvisar? É super necessário. Eu preciso me soltar mais, ter menos medo de improvisar, e saber improvisar com segurança.</i>	
D	<i>Não consegui conter o riso / Acho os exercícios de improvisação os mais importantes para os apresentadores e repórteres, pois temos que lidar com situações inesperadas diariamente.</i>	
E	<i>Tranquila, foi divertido / Total proveito. Muitas vezes precisamos improvisar no ar. As palavras ajudam a desenvolver o raciocínio e a coerência verbal. Adorei esse jogo!</i>	
F	<i>Instigada a improvisar tornando a “reportagem” interessante / O bacana desse jogo é exercitar a criatividade e improvisação. Dois pontos importantes no nosso trabalho diário.</i>	
G	<i>/ Essa atividade é maravilhosa. É um exercício que deveríamos fazer sempre. Ele explora nossa capacidade de articulação, improviso, diálogo. Exige, dos interlocutores, conhecimento de mundo e capacidade de trazê-lo, resgatá-lo para uma ação improvisada. Diariamente, nos deparamos com essa necessidade e não conseguimos por inabilidade.</i>	

J	<i>Confortável / Um tópico para explorar e palavras para ajudar. Mais uma vez o treino da improvisação, da coordenação de raciocínio e narrativa. Boa dica para as coberturas ao vivo.</i>	“SIM”
K	<i>Não sei fazer.</i>	----
FONO	<i>Jogo muito criativo que desenvolve habilidades de organização de pensamento através do improviso. Neste jogo fiquei observando e vi que o grupo conseguiu improvisar adequadamente inserindo as palavras adequadamente com início meio e fim /Os participantes interagiram muito bem nessa dinâmica, porém sugiro que não seja formado o círculo, pois eles durante a apresentação, nunca podem dar as costas aos cinegrafistas, pois excluem os telespectadores.</i>	Interpretado como “SIM, COM SUGESTÃO”
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 07SIM / 01 SEM RESPOSTA		

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 42 - Jogo 7 Módulo II

TELEFONE SEM FIO		
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão	
A	<i>Feliz e animada. Muito engraçado! / No dia a dia, na correria do telejornal, a gente tem pouco tempo, as informações são passadas de forma rápida, e tenho que pegar no ar tudo o que está acontecendo. A atividade me ajuda e muito a entender tudo de forma mais clara.</i>	
D	<i>Apreensiva, pois, a princípio, não sabia bem do que se tratava / Saber selecionar as informações que realmente são relevantes e passar isso com clareza são grandes desafios dos jornalistas em TV.</i>	
E	<i>Foi mais difícil memorizar um assunto e tentar contar de novo / Quando estamos no ar, nem sempre temos tempo de revisar, ouvir duas vezes a informação pra poder transmitir ao telespectador. Esse jogo treina essa capacidade cognitiva.</i>	
F	<i>Péssima. Dispersei, não me ative ao conteúdo e não consegui repassá-lo / O principal aspecto é exercitar a memória. Na profissão, lembrar de cada detalhe é primordial.</i>	
G	<i>No início fica difícil entender o objetivo. Mas depois percebemos que uma boa história está na capacidade de dissertar bem sobre seus principais pontos. A questão é que muitas vezes o que é importante pra um, não é pro outro e a história pode perder o sentido. Então, a atividade mostrou a necessidade de, em um trabalho em grupo, priorizar a sintonia, definir foco e pontos de convergência para evitar os ruídos.</i>	
J	<i>Confortável tb / Receber a ideia e repassá-la com clareza. Resume bem nosso exercício diário do nosso fazer jornalístico.</i>	
K	<i>Tranquilo / Contar os aspectos mais importantes.</i>	
FONO	<i>Durante esta atividade pude observar que o grupo perdeu os detalhes da informação, porém a ideia central foi mantida, demonstrando que eles possuem boa capacidade de síntese / A comunicação foi efetiva, pois a ideia central foi mantida, acredito que esta dinâmica é válida para que possam observar a importância da habilidade de ouvir para sintetizar em seguida.</i>	
SE PROVEITOSO PARA A PROFISSÃO: 8 SIM		

Fonte: Questionário Módulo II

O JOGO 8 FOI RETIRADO

Quadro 43 - Jogo 9 Módulo II

IMAGENS – NARRAÇÃO EM OFF		
Apresentadores	COMENTÁRIOS: Como sentiu / Se proveitoso para profissão	
A	<i>Curiosa e meio perdida. Primeiro eu não entendi o que era pra fazer, e acabamos falando sem ser no estilo off. Mas valeu! / Entender o que se passa com o olhar é muito importante para o jornalista. Com essa atividade, pude treinar minhas observações do mundo em minha volta.</i>	
D	<i>Bem / O jornalista de TV não costuma ser tão descritivo, afinal, o telespectador está vendo as imagens. Contudo, improvisar e pensar rápido é sempre um bom exercício.</i>	

		“SIM”
E	<i>Achei um tanto confuso descrever de fotos diferentes lugares / Esse olhar descritivo nos ajuda a fazer uma leitura das cenas, coisas e situações do nosso cotidiano. Desenvolve a capacidade de detalhar as coisas.</i>	“SIM”
F	<i>Pouco à vontade já que não demos o formato de reportagem / Trabalhar a capacidade de tirar leite de pedra é de fundamental importância. O exercício exige que façamos isso.</i>	“SIM”
G	<i>Essa, sem dúvida, foi uma das melhores atividades. Acho que nosso trabalho requer criatividade, conhecimento de mundo, capacidade de improvisação e controle da forma de contar a história. Esse exercício tem um pouco de tudo isso e nos faz trabalhar todas essas possibilidades ao mesmo tempo.</i>	“SIM”
J	<i>Muito bom / Frequentemente, nos deparamos com imagens para serem narradas descritas. Exercitar nossa capacidade é sempre interessante.</i>	“SIM”
K	<i>Penso que estimula/estrutura (?) bem / Nossa dupla não foi bem neste jogo.</i>	“SIM”
FONO	<i>Observei este jogo e percebi que desenvolveram muito bem esta dinâmica de criatividade / A partir da descrição das imagens os demais participantes puderam imaginar diversas imagens referentes e que mesmo que não houvesse a referência igual a descrita houve semelhanças. Dinâmica interessante para desenvolver a imaginação e a criatividade.</i>	“SIM”
SE PROVEITOSO PARA A APROFISSÃO: 8 SIM		

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 44 - Exercício 10 Módulo II

MB: Muito Bom; **B:** Bom; **I:** Indiferente; **R:** Ruim

“SABÕES”		
Apresentadores	COMENTÁRIOS	
A	<i>Muito bom. Não comentou.</i>	MB
D	<i>Muito bom. Não comentou.</i>	MB
E	<i>Muito bom. É a síntese de tudo o que nos ajuda no alcance dos nossos objetivos enquanto profissionais da área de comunicação.</i>	MB
F	<i>Muito bom. Frases maravilhosas que resumiram tudo que vivemos durante os dois dias de atividades.</i>	MB
G	<i>Não marcou. Refletir sobre o trabalho é sempre importante e, de fato, não fazemos isso constantemente. Acredito que as frases dos autores são combustíveis para isso, a deixa para uma ideia, para um pensamento que nasceu, mas não soube ser expresso.</i>	Interpretado como “BOM”
J	<i>Muito bom. Citações enriquecedoras e estimulantes.</i>	MB
K	<i>Muito bom. Nos fez reeitar ainda mais sobre o que passamos juntos.</i>	MB
FONO	<i>Muito bom. Senti que a leitura teórica referente ao trabalho pode contribuir para a compreensão das dinâmicas e integração dos conteúdos.</i>	MB
Respostas: 07MB / 01 B		

Fonte: Questionário Módulo II

A PARTILHA

Quadro 45 – Questão 11: A Partilha Módulo II

PARTILHA		
Apresentadores	COMENTÁRIOS	
A	<i>Muito bom. Não comentou.</i>	MB
D	<i>Bom. Poderia ter mais tempo para isso.</i>	B
E	<i>Bom. É bacana sentir essa troca de energia entre os colegas que no dia a dia não têm tempo de conversar, expandir as ideias...</i>	B
F	<i>Muito bom. Acredito que a experiência foi maravilhosa para todos e tivemos a oportunidade de explicitar isso no fim. Que bom!</i>	MB
G	<i>Muito bom. Acho que precisamos disso sempre. Principalmente depois de nos</i>	

	<i>“escancararmos”, como aconteceu.</i>	MB
J	<i>Muito bom. A fixação do conteúdo fica mais facilitada e a troca de citações tb acrescenta ao debate.</i>	MB
K	<i>Muito bom. Percebi que muito tocante para alguns membros da equipe.</i>	MB
FONO	<i>Muito bom. Senti o momento de reflexão junto com a sensibilidade da pesquisadora, pode contribuir para maior integração do grupo, percepção de igualdade e análise das dificuldades individuais e do grupo, dentro das perspectivas aplicadas nos jogos. A partilha é um momento único e extremamente necessário para que possam ser traçados objetivos individuais, devido à autoanálise que se conquista.</i>	MB
	RESPOSTAS: 06 MB / 02 B	

Fonte: Questionário Módulo II

QUESTÕES SOBRE A OFICINA REALIZADA

Quadro 46 - Questão 12 Módulo II

VOCÊ ACHA QUE A ATIVIDADE REALIZADA PODE FAZER PARCERIA COM A FONOAUDIOLOGIA EM FAVOR DO TRABALHO DE VOZ PARA SEU DESEMPENHO PROFISSIONAL? EXPLIQUE.	
Apresentadores	EXPLICAÇÕES
A	<i>DEMAIS! Eu gostaria de oficinas dessas pelo menos todo mês. Agora eu sei que posso me “jogar” mais no estúdio e saber que a câmera é outra pessoa. Assim eu posso passar informação com credibilidade e, ao mesmo tempo, com descontração. “SIM”</i>
D	<i>Sim. O trabalho de expressão corporal ajuda muito o apresentador. SIM</i>
E	<i>Totalmente. TV é imagem e som. É o corpo que fala, e essa comunicação está diretamente ligada à voz. “SIM”</i>
F	<i>Sim. Acho importante que o trabalho do corpo e da voz caminham juntos. SIM</i>
G	<i>Sim. Voz e corpo estão juntos. Sinto falta de ter controle e a expressão “única”, integrada dos dois. SIM</i>
J	<i>Sim. Pelos mesmos motivos do quest. anterior. SIM</i>
K	<i>Não creio pode ser aplicada em conjunto. NÃO</i>
FONO	<i>Sim. Este trabalho não havia sido realizado neste grupo. Os mesmos nunca possuem tempo para realizar em grupo, algumas vezes possuem dupla jornada e inversão de horários de última hora, pontos que dificultam a criatividade e imaginação. Os jogos desenvolvem habilidades cognitivas importantes para algumas situações de improviso. Acredito que a parceria com o fonoaudiólogo pode contribuir para desenvolvimento de jogos mais específicos e direcionados. SIM</i>

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 47 - Questão 14 Módulo II

Em parceria com o trabalho da(o) fonoaudióloga(o), o objetivo do módulo II é dar continuidade aos jogos corporais e de atuação em etapa mais específica ao trabalho do apresentador, como recursos de facilitação de seu desempenho corpo-voz no telejornalismo. Na sua opinião, o trabalho corresponde ao seu objetivo? SIM / NÃO / EMPARTE	
Apresentadores	EXPLICAÇÕES
A	<i>Sim. Muito, tem tudo a ver. A gente interpreta fatos do cotidiano que nem sempre faz parte da minha vida, é como um ator que pega um texto para o palco. Temos que interpretar algo que não vivenciamos, daí a importância para treinar com essas técnicas. SIM</i>
D	<i>Sim. Quanto mais à vontade diante das câmeras e focado no trabalho, melhor será a transmissão da informação. Os exercícios deste módulo ajudam nisso. SIM</i>
E	<i>Sim. Trabalhamos vários aspectos; entre eles a expressão corporal, improvisação, foco, trabalho em equipe e outras situações do nosso dia a dia. SIM</i>
F	<i>Sim. Com certeza. Por tudo que já foi citado anteriormente. SIM</i>
G	<i>Sim. Como disse anteriormente, o dia a dia, a pressa, a pressão não nos dá o direito de “enxergar” nossos sentidos, de controlar a nossa mente, de pensar na sincronia e na</i>

	<i>força do equilíbrio entre voz e corpo. Fazemos isso de maneira intuitiva e instintiva, que, em alguns casos, até funciona, mas pode fugir do controle. Por isso, ter a noção do quão e de onde podemos ir pode evitar o excesso ou a ação “fake”, falsa, forçada.</i>	SIM
J	<i>Sim. Não comentou.</i>	SIM
K	<i>Não. Como disse antes, o módulo I sensacional, e o módulo II me frustrou um pouco.</i>	NÃO
FONO	<i>Sim. Não comentou.</i>	SIM

Fonte: Questionário Módulo II

AVALIAÇÃO DO MÓDULO II

Quadro 48 - Avaliação Módulo II

COMO VOCÊ AVALIARIA A ATIVIDADE REALIZADA? (MUITO BOA, BOA, INDIFERENTE, RUIM).		
Apresentadores	EXPLICAÇÕES	
A	<i>Muito boa. Não comentou.</i>	MB
D	<i>Muito boa. Estas atividades foram mais voltadas para a profissão de jornalista, por isso, mais proveitosas na minha opinião.</i>	MB
E	<i>Muito boa. Pra mim esse módulo foi muito prático no que diz respeito ao nosso trabalho em TV. Todos os jogos fazem uma ponte com o trabalho ao vivo de apresentador.</i>	MB
F	<i>Muito boa. Mais um momento de aprendizado. Atividades muito bem planejadas. Deixou um gostinho de “quero mais”.</i>	MB
G	<i>Muito boa. Acho que, no módulo II, fica mais evidente a relação das ações teatrais, do trabalho de imaginação, criação e interpretação com a nossa atividade diária.</i>	MB
J	<i>Muito boa. Não comentou.</i>	MB
K	<i>Boa. O módulo I foi muito bom, por isso achei um pouco abaixo na minha expectativa.</i>	B
FONO	<i>Muito boa. Mais aplicável ao trabalho dos mesmos.</i>	MB
RESPOSTAS: 07 MB / 01 B		

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 49 - Questão 15 A e B

A) Metodologia dos módulos (os jogos, organização dos jogos, material utilizado): B) Didática da pesquisadora Avaliação para ambos: MB: Muito Boa, B: Boa, M: Mediana, R: Ruim.		
Apresentadores	COMENTÁRIOS	
A	a) <i>Muito Boa. Não comentou.</i>	MB
	b) <i>Muito Boa. Não comentou.</i>	MB
D	a) <i>Boa. Acho 3 horas muito tempo, fica cansativo.</i>	B
	b) <i>Muito Boa. A pesquisadora é animada e envolvente e isso faz muita diferença.</i>	MB
E	a) <i>Boa. Os jogos são bem interessantes. Os recursos usados poderiam ser ampliados com vídeos e áudios.</i>	B
	b) <i>Muito boa. É bem direcionada.</i>	MB
F	a) <i>Muito boa. Muito interessante. Precisa apenas encontrar uma forma de ter as músicas sem interrupção.</i>	MB
	b) <i>Muito boa. Ela consegue envolver a todos com firmeza, mas sem perder a ternura. Show de bola!</i>	MB
G	a) <i>Boa. Talvez pensar em atividades que tenham essa relação direta com o trabalho e, quando não tiver tão claramente, que se discuta no final de cada atividade o caminho que se pretende percorrer com a atividade.</i>	B
	b) <i>Boa. Não comentou.</i>	B
J	a) <i>Não respondeu</i>	----
	b) <i>Muito boa. Não comentou.</i>	MB
K	a) <i>Boa. Mas não creio que possa ser incorporado no trabalho.</i>	B
	b) <i>Muito boa. Manteve o grupo sempre focado, não há o que contestar.</i>	MB

FONO	a) <i>Muito boa</i> . Não comentou	MB
	b) <i>Muito Boa</i> . Não comentou	MB
Respostas: a) 03 MB / 04 B / 01 SR b) 06 MB / 01 B		

Fonte: Questionário Módulo II

Quadro 50 - Questão 16 Módulo II

Como foi para você ter participado dos dois encontros?	
Apresentadores	COMENTÁRIOS
A	<i>Perfeito, como eu apresento um telejornal de 35 minutos no ar, a variedade de assuntos é muito grande, tenho que interagir com várias coisas ao mesmo tempo. Só assim, com essas atividades, eu posso me envolver mais e entrar de “cabeça” na apresentação.</i>
D	<i>Fiquei um pouco decepcionada com o módulo I, pois achei muito voltado para a interpretação teatral. Mas no módulo II vi que era uma preparação para os exercícios seguintes. Fiquei muito satisfeita com a oportunidade de me conhecer melhor e conviver com meus colegas.</i>
E	<i>Confesso que, devido ao cansaço do dia, não estava muito empolgada em participar, mas era tão dinâmico cada módulo, era tão agradável compartilhar essas experiências com os colegas que, quando cheguei, curti cada momento. O tempo passou rápido, sinal que estava gostando. Parabéns pelo projeto! Boa sorte! Espero ter colaborado com o seu objetivo!</i>
F	<i>Enriquecedor. Sou grata à pesquisadora por ter partilhado conosco sua experiência, e à chefia, por ter nos proporcionado estes encontros.</i>
G	<i>Importante por tudo que já expliquei no comentário dos exercícios. Talvez, realmente, seja necessário fazer esse tipo de trabalho com mais frequência para que possamos entender um pouco de nós mesmos e do outro que, diariamente, está ao nosso lado e não conhecemos.</i>
J	<i>Adorei! Não achava que fosse ser surpreendido e fui! Em alguns momentos, gerou desconforto, mas necessário. Provocou sensações, descobertas e me fez refletir sobre minha atuação profissional. Não poderia ter sido melhor!</i>
K	<i>Foram horas agradáveis que tivemos a oportunidade de nos conhecer melhor como equipe. Com limitações, mas com muitas descobertas e possibilidades.</i>
FONO	<i>Senti necessidade de maior tempo para aplicação das dinâmicas, para que eles pudessem desenvolver as reflexões para fixação do conteúdo. Os dois módulos são complementares e o primeiro é introdutório ao segundo. Acredito que esta prática poderia ser realizada outras vezes para que a fixação do conteúdo seja ainda mais satisfatória e para que o desenvolvimento de outras habilidades possa ser alcançadas.</i>

Fonte: Questionário Módulo II