

Preparação de atores: das raízes teatrais à televisão¹

João Carlos de OLIVEIRA JR²

Alessandra BRUM³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este artigo busca evidenciar a maneira como o processo de preparação de atores vem sendo aplicado à teledramaturgia nacional. Sua proposta é realizar uma breve e consistente análise do objeto a partir de sua gênese no meio teatral, sua posterior migração para o cinema e, finalmente, sua aplicação na televisão. O recorte final dar-se-á nos trabalhos desenvolvidos no campo da teledramaturgia pelos profissionais da TV Globo.

PALAVRAS-CHAVE: TV Globo; preparação de atores; teledramaturgia; televisão.

1 INTRODUÇÃO

“A própria preparação do ator é um campo muito recente na história do cinema nacional e ainda pouco explorado teoricamente, não havendo registros ou pesquisa” (RIBEIRO, 2005, p. 70). Secularmente, muito se tem discutido a respeito do trabalho do ator no teatro, porém não se observa a mesma dedicação à investigação do trabalho do ator no cinema, tampouco na televisão. “A teledramaturgia não desfruta de um grande prestígio no mundo acadêmico. [...] São raras as análises de cunho acadêmico que tomaram a novela como objeto de reflexão” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 7).

Embora seja parte de um processo maior⁴, este artigo tem como objetivo evidenciar como surgiram as técnicas de preparação de atores – reconhecendo-as em seu primeiro momento no campo teatral – e sua conseqüente migração para o audiovisual: cinema e televisão.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Artes, Cultura e Linguagens – Linha de Pesquisa cinema e Audiovisual, email: joaotaero@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁴ O artigo apresentado é parte da dissertação de mestrado desenvolvida pelo discente sob orientação da Prof. Dra. Alessandra Brum, cujo objetivo geral é realizar um mapeamento das técnicas de preparação de atores aplicadas à teledramaturgia da TV Globo.

Partindo-se do teatro é possível identificar diversas correntes oriundas das experimentações de pensadores, atores e diretores, pautadas através de processos empíricos que estruturaram o processo de preparação de atores objetivando melhores desempenhos nos palcos.

Já em seus primeiros anos, e no intuito de criar sua própria linguagem, o cinema de ficção mune-se dessas correntes na medida em que busca sistematizar novos processos para a criação do ator dentro dessa nova conjuntura. Bordwell aponta que “como uma peça teatral, o filme de ficção apresentava ações humanas por meio da representação. No entanto, os meios específicos do cinema rompiam com a convenção teatral” (2013, p. 49).

Por sua vez, “a ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhe os recursos do rádio” (PALLOTTINI, 2012, p. 24). A dramaturgia de televisão sofreu influência ainda maior do teatro não apenas em questões técnicas, como também na concepção inicial dos formatos do gênero. Logo nos primeiros anos da televisão, o teleteatro se firmou como o programa de maior prestígio da grade de programação, como apontam Ortiz, Ramos e Borelli (1989, p. 43).

A partir dessas primeiras correlações, parte-se para o estudo das técnicas de interpretação e para a investigação de suas aplicações nas diferentes plataformas de dramaturgia.

2 METODOLOGIA

Os trabalhos iniciaram-se com a pesquisa bibliográfica de leitura analítica que, de acordo com Gil (2002, p. 78), deve ordenar, resumir e analisar os textos em questão, tendo como objeto a sintetização das ideias, fixando-se na solução do problema proposto. Nesta fase, o levantamento de dados abrangeu as seguintes fontes:

- teóricos teatrais que desenvolveram técnicas de preparação de atores, entre os quais podemos citar: Diderot, Spolin, Stanislavski, e Strasberg;
- diretores e preparadores de atores que atuam em cinema e/ou televisão, através de seus escritos, depoimentos ou entrevistas;
- pesquisadores e comentaristas que dedicam-se ao tema proposto.

Foram descartadas do *corpus* desta pesquisa as teorias de preparação de elenco que não são passíveis de aplicação em audiovisual.

Num segundo momento, o processo assumiu a forma de pesquisa descritiva que, segundo Cervo & Bervian (2002, p. 66), aborda problemas relevantes para estudo que não possuem registros documentais; Neste contexto, caracterizou-se como estudo de caso cujo recorte recai sobre os trabalhos de preparação de atores desenvolvidos pelos profissionais da TV Globo.

Respeitando a ordem cronológica dos fatos, são apresentados, num primeiro momento, os processos teatrais cujas técnicas migraram para o audiovisual; em seguida, a aplicação dessas técnicas aos cinemas norte-americano e brasileiro; e, por fim, a inserção e adaptação do processo de preparação de atores na teledramaturgia brasileira da TV Globo.

3 DESENVOLVIMENTO

3.1 Raízes teatrais

Os primeiros tratados realizados a cerca do trabalho do ator que visam a evidenciação de um sistema de interpretação são de Denis Diderot⁵, como aponta Carbonelli (2009, p.8). Sua obra, *Paradoxo sobre o comediante*, foi escrita por volta de 1773, em forma de diálogo filosófico, e publicada postumamente em 1830. A preocupação do autor se volta para a necessidade de identificar práticas e costumes dos artistas que lhes garantam êxito no palco. É relevante destacar que no século XVIII ainda não se tinha instituída a figura do diretor como condutor do processo cênico, cabendo a função ao “ensaiador” – que muitas vezes era o autor da obra encenada.

Para Diderot, processo de construção da personagem dar-se-á a partir da observação de exemplares encontrados na sociedade que sejam similares ao papel, dos quais o artista colhe as características que lhe sejam úteis. Depois de uma seleção criteriosa das impressões coletadas, o comediante⁶ começa o trabalho de reflexão sobre elas em seu papel, para assim formar um modelo ideal que reúna os melhores pontos recolhidos em cada modelo real observado. “O grande comediante observa os fenômenos; o homem

⁵ Denis Diderot (1713-1784), filósofo e escritor francês, discorre sobre o trabalho do ator em sua obra “O paradoxo sobre o comediante” (1769).

⁶ Termo análogo para ator na época em questão.

sensível lhe serve de modelo, ele o medita e encontra, por reflexão, o que se deve acrescentar ou subtrair para o melhor” (DIDEROT, 2006, p.44).

Diderot exclui a herança cognitiva do artista na criação de seu papel, criando, assim, seu paradoxo: “Se ele [comediante] é ele quando representa, como vai deixar de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como vai perceber o ponto certo em que deve se colocar e se deter?” (DIDEROT, 2006, p.23). O ator materializa os gestos, movimentos, ações e expressões. A ilusão só existe para o público; o artista tem plena consciência de que o processo não faz parte de si mesmo. “A emoção é da personagem e não do ator. Nesse caso, o ator não deve ser, mas parecer ser.” (FERRACINI, 2006, p.62)

Embora os apontamentos de Diderot não constituam um método, ele nos indica um caminho com orientações plausíveis para a construção de personagens. O primeiro sistema de diretrizes sólidas, de fato, foi enunciado por Constantin Stanislavski⁷. Inserido na cultura russa, na qual o balé predominava, Stanislavski (2001, p. 39) dispensava preocupação especial à naturalidade da performance para afastar o teatro da plasticidade formal da dança, aproximando-o da verossimilhança necessária para criar no público a ilusão da realidade.

É Stanislavski quem institui a figura do diretor, função de papel predeterminado e indispensável, que dedica sua atenção exclusivamente ao ator durante seu processo de descoberta. “Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização.” (GONÇALVES, 1999 in STANISLAVSKI, 2002, p.8).

A trilogia stanislavskiana é descrita em forma de diário. Stanislavski aparece como o jovem aspirante Kostia, que representa seus anseios e experiências de iniciante, tendo aulas consigo próprio, na figura do diretor Tortsov, quem nada mais é do que Stanislavski em sua maturidade profissional. O primeiro volume da obra discorre sobre a preparação do ator, sob título homônimo.

São inúmeros os procedimentos e exercícios descritos pelo autor ao longo da trilogia. Ele desenvolve o conceito de motivações interiores que devem gerar o processo de ação. A ação por si só não desperta sentimentos, são os sentimentos que geram as ações. Ao contrário de Diderot, ele prega o uso da memória das emoções para dar suporte às

⁷ Constantin Stanislavski (1863-1938), ator e diretor russo, cuja grande obra é conhecida como Sistema Stanislavski – tido como primeiro método de interpretação, descrito em sua trilogia (1936).

motivações interiores. Esse processo reforça no ator o sentimento de verdade naquilo em que está sendo representado. Quanto maior a crença do ator na cena, maior a veracidade com que ela será representada. “Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou.” (STANISLAVSKI, 2002, p.207) Este é o ponto-chave do processo, o que o faz ser conhecido como psicotécnica.

Viola Spolin⁸ inaugurou no cenário americano as discussões a respeito da improvisação no campo cênico. O processo didático dos *Jogos teatrais* tem por objetivo desenvolver maior embasamento teórico para a produção de dramaturgia (SPOLIN, 2012, p.7). A proposição por ela desenvolvida teve forte influência no cenário artístico americano do século XX, sobretudo na comédia cinematográfica e no *stand-up*.

Spolin faz uso do termo *oficina* para designar um sequência de atividades com começo, meio e fim dentro de um determinado período pré-estabelecido de tempo, cujo objetivo é familiarizar o ator com a circunstância que irá representar (ibid., p. 24).

3.2 Migração para o cinema

“George Méliès⁹ [...] foi pioneiro no cinema quanto ao uso de atores” (ROCHA, 2009, p. 8). A Griffith¹⁰ já se creditava a atuação contida (BORDWELL, 2013, p. 40). Mas a preparação de atores, tal qual a concebemos como objeto deste estudo, surgiu apenas com o advento do *Star System* no cinema hollywoodiano.

Vigorava no *Star System* uma relação intrínseca entre as produtoras e os atores. Os estúdios atrelavam sua imagem à imagem dos artistas e, portanto, ditavam o modo de vida de seus contratados, cuidavam de sua imagem social e davam subsídios para uma vida confortável. Por outro lado, os atores – que recebiam altos salários e tinham vários benefícios garantidos – submetiam-se à censura das produtoras que cuidavam de suas agendas em tempo integral através de contratos de exclusividade que iam além do expediente profissional, chegando a incluir cláusulas de cunho pessoal. Os filmes desta época foram apelidados de *pictures personalities*, visto que havia associação direta do personagem com

⁸ Viola Spolin (1906-1994), precursora do teatro improvisacional nos Estados Unidos. Sua primeira publicação foi “Improvisação para o teatro” (1963).

⁹ George Méliès (1861-1938), cineasta francês.

¹⁰ D. W. Griffith (1875-1948), cineasta norte-americano.

o ator, levando os espectadores a acreditarem que os artistas interpretavam suas realidades pessoais na tela, tais quais eram idealizadas nas revistas de celebridades, sob influência dos estúdios. Neste contexto surge a figura do *coach* que acompanhava o ator em toda sua carreira, não tendo o artista contato com diversos profissionais ao longo das seqüentes produções.

Para tal, foram resgatadas no teatro teorias e exercícios que auxiliassem os atores em sua nova jornada de trabalho. Embora tenha começado sua carreira no teatro, o trabalho de Lee Strasberg¹¹, diretor artístico do *Actors Studio* no início da década de 50, foi decisivo nesse reformulado contexto.

Strasberg afirmava que a intenção inicial do *Studio* era ser uma companhia de teatro. [...] Para muitos analistas, essa intenção teatral falhou por carecer de incentivos econômicos, eo sistema americano não ampara uma orzanização que não seja capaz de se autossustentar. (MONTÍN, 2009, p. 65)¹²

Como expoentes do Método, temos atores como Marlon Brando, James Dean, Merylin Monroe; além de filmes de Elia Kazan, como *Uma rua chamada pecado* (*A streetcar named Desire*, 1951), *Sindicato de ladrões* (*On the Waterfront*, 1954) e *Boneca de carne* (*Baby Doll*, 1956). Depois da participação de Strasberg em *O poderoso chefão II*¹³ “o Método se firmava como principal técnica cinematográfica” (ibid., p.65 et seq.) e com isso se estabelece “uma linha palpável na interpretação cinematográfica norte-americana através do *Studio*” (ibid., p.66). Assim, o cinema norte-americano destaca-se por um estilo de atuação intimista (SELDES, 1924 apud BORDWELL, 2013).

É importante destacar que o próprio Strasberg reconhece a influência direta dos estudos de Stanislavski no desenvolvimento de seu sistema: “O Método, na realidade, é uma continuação e uma adição ao sistema utilizado por Stanislavski na Rússia” (STRASBERG, 1990, p.24).

Contemporaneamente a Viola Spolin, Strasberg complementa o Sistema Stanislavski com o desenvolvimento de técnicas de improviso. Porém, ao contrário de Spolin, Strasberg não prioriza o trabalho com não-atores, fixando seu foco no aprimoramento técnico de atores formados.

¹¹ Lee Strasberg (1901-1982), criador de O Método (1987), amplamente utilizado na preparação de atores nos EUA.

¹² Minha tradução.

¹³ Francis Ford Coppola, 1974.

Já o cinema brasileiro, em seus primeiros anos, apresentava deficiências no processo de produção, sobretudo por questões financeiras, não permitindo aos atores um maior período (remunerado) de preparação ou tão pouco dispor de um profissional dedicado a esse fim, como aponta Paula (2001, p. 41 et seq.).

No Brasil, o preparador de atores – profissional equivalente ao *coach* norte-americano – surge tardiamente, com Fátima Toledo¹⁴ em *Pixote, a lei do mais fraco*¹⁵. Em nosso país, os preparados são contratados, *a priori*, a critério do diretor para trabalhos isolados – o contrato é estabelecido a cada filme.

Para Toledo, “o preparador de elenco é um assessor da direção em relação aos atores [...] no sentido de deixá-los prontos, livres, para o diretor conduzi-los da melhor maneira possível” (PEREIRA, 2012, p. 178). De maneira genérica, seu trabalho se divide em cinco fases: contato do preparador com o roteiro; conhecer o ator; inserir-lo no contexto do filme; trabalhar o roteiro com ele; direcionar o ator para a direção (ibid., p. 180 et seq.). Toledo afirma, ainda, não trabalhar as emoções do artista por considerar “muito perigoso” (ibid., p. 183), e tampouco acompanha o ator no *set* de filmagem.

Sérgio Penna¹⁶, por sua vez, trabalha com os conceitos de respiração, movimento, ritmo, concentração, memória e verdade. Ele inova ao construir o que chama de gráfico das emoções: “uma forma que o preparador encontrou para que a descontinuidade das filmagens não prejudique a atuação – [...] partitura que é levada pelo ator para o set de filmagem” (ROCHA, 2009, p. 15). Penna também aplica o sistema de observação, além de acompanhar o ator durante a função, ao contrário de Toledo.

3.3 Preparação e teledramaturgia

Assim como o próprio meio, a telenovela no Brasil nasce no improviso. No início, as histórias não eram transmitidas diariamente, eram feitas ao vivo e davam aos artistas a possibilidade do improviso e liberdade de trabalho com o *plot*. Com a chegada do VT e a implantação da grade horizontal diária, o processo se profissionaliza e já é possível a exibição durante toda semana, como apontam Ortiz, Borelli e Ramos (1989, p. 61).

Orofino (2009b, p.62) destaca que o processo de formação do ator na TV se dá de

¹⁴ Fátima Toledo (1953-), pioneira no trabalho de preparação de atores no Brasil.

¹⁵ Hector Babenco, 1981.

¹⁶ Sérgio Penna (?), preparador de atores brasileiro.

maneira diferente do teatro e cinema. Mas ainda assim, o preparador de atores se faz presente.

As telenovelas constituem o principal produto televisivo brasileiro e, como afirma Sadek, “são respeitadas e reconhecidas no mundo inteiro, e a TV Globo [...] é aquela que, no começo do século XXI, detém melhor conhecimento de produção e exporta para o mundo inteiro” (2008, p.16). A emissora da família Marinho, hegemônica no setor, inaugura, no Brasil, o termo instrutor de dramaturgia – cuja função equivale à desenvolvida pelo preparador de atores do cinema.

O diferencial do setor não está propriamente nas técnicas – a maioria delas provém do cinema que, por sua vez, foi alimentado pelo teatro – mas na forma como a dinâmica se dá diante dentro contexto industrial no qual é produzido o gênero da teledramaturgia. Sérgio Cardoso, em entrevista concedida a Isabel Orofino, na ocasião de sua participação em *O auto da Compadecida*¹⁷ afirma que “espaços diferentes, técnicas diferentes. Mas todos [atores] são formados na arte de representar. A arte de representar é a mesma, agora a técnica se aplica a cada linguagem” (CARDOSO in OROFINO, 2009a, p. 6).

São inúmeros os profissionais contratados pela emissora e que, embora atuem de maneira personalizada com os artistas segundo suas personagens, desenvolvem seus trabalhos seguindo orientações predeterminadas pela emissora.

Rossela Terranova, em entrevista cedida à própria TV Globo, aponta que:

Numa primeira etapa, o papel do instrutor é auxiliar o ator na composição de seu personagem. Depois, ao longo da exibição da novela, ele trabalha observando o desempenho dele e fazendo considerações sobre o tom e a forma como atua. Chego na fase de pré-produção e fico até o último capítulo, atento às viradas dos personagens. (PROFISSÃO..., 2013)

Pode ser observado que o trabalho do instrutor de dramaturgia se divide em duas etapas.

A primeira, ainda no processo de pré-produção, é anterior ao lançamento do produto (cerca de três meses antes de ir ao ar), Nesta fase, são realizados *workshops* – laboratórios de imersão – nos quais os artistas têm contato com o universo de suas personagens. Tal processo pode ser ilustrado na fala do ator Selton Melo, que rememora seus trabalhos também em *O auto da Compadecida*: “Tudo muito marcado. E isso é bom pro ator a partir do momento que você tem as marcas, você só cria em

¹⁷ *O auto da Compadecida*, minissérie homônima ao filme, dirigida por Guel Arraes em 1999 na TV Globo, baseada na obra de Ariano Suassuna, também de mesmo título.

cima daquilo que já tem. [...] Depois a gente ficou lá no sertão antes de começar a gravar. Isso deu uma vivência pra gente.” (MELO apud OROFINO, 2009a, p. 10). Feito isso, os atores são reunidos em núcleos e trabalham em conjunto a fim de desenvolver as relações entre suas personagens.

Num segundo momento, já com o produto o ar, o instrutor acompanha o ator no estúdio de gravação, desenvolvendo seu trabalho, segundo as orientações do diretor que se instala na sala de corte. Também é nessa fase que são realizados ajustes na conduta das personagens, o que implica em alterações no processo de criação da dupla instrutor-ator – o que é comum, já que “conceitualmente, uma novela é uma obra aberta. Portanto, de vez em quando, o autor precisa fazer ajustes e mudanças no curso da história, de acordo com a opinião pública” (ALENCAR, 2002, p. 79).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da base de dados da pesquisa, ainda que em seu estágio inicial, já é possível vislumbrar pontos de interseção que tornarão possível a identificação das teorias de preparação utilizadas pelos instrutores de dramaturgia em seu trabalho na televisão. Devemos levar em consideração que no teatro não há mediações entre cena e espectadores. A partir do cinema e, *a posteriori*, na televisão, o ator passa pela mediação tecnológica, cabendo maior zelo em sua preparação corporal, como aponta Orofino:

A diferença básica - essencial e determinante - entre a ação do ator no palco e na tela é a mediação tecnológica. E esta mediação é um divisor de águas que, na maioria das vezes, coloca de um lado a expressão grande, ampliada no espaço; e no outro, a exigência de que a interpretação seja significativa a partir do detalhe mínimo. (OROFINO, 2009a, p. 1)

Embora a habilidade de improviso adquirida a partir do treinamento do ator com os *Jogos teatrais* de Spolin não esteja tão presente na teledramaturgia brasileira quanto na mexicana, o cinema nacional utiliza-se dessa ferramenta, sobretudo em sua fase atual no trabalho com não-atores.

As técnicas de observação previstas por Diderot no século XVIII continuam sendo aplicadas ao trabalho do ator por possibilitar a sua familiarização com o universo no qual será efemeramente inserido. Como vimos, os *workshops* de imersão são um período

fundamental na primeira fase de preparação do ator para que ele possa colher subsídios para a construção da personagem que será sustentada ao longo de meses.

Os trabalhos de Stanislavski mostram-se únicos por sua atualidade e ganham ainda mais projeção a partir das progressões desenvolvidas por Strasberg, um dos principais responsáveis pela estética de interpretação no cinema norte-americano.

Desde o princípio desta pesquisa, havia uma preocupação em destacar o papel do preparador de atores, uma vez que se trata de uma função de suma importância e ainda pouco reconhecida no Brasil. A telenovela domina o mercado audiovisual brasileiro e oferece estabilidade aos seus artistas. Nota-se que o ritmo acelerado de produção na televisão muitas vezes impede o trabalho continuado do preparador, cabendo ao diretor as diretrizes da atuação no momento da gravação. Mas este cenário tem mudado e a TV Globo já aplica em sua política de trabalho, a presença do instrutor em tempo integral nos estúdios. Passa a ser função do preparador o trabalho de construção de suas personagens, desvinculando essa obrigação do foco do diretor que, por sua vez, passa a se dedicar exclusivamente às demais questões da linguagem do meio. Observa-se então que para a construção audiovisual, o trabalho do preparador constitui-se fundamental ao orientar os atores sobre a maneira como devem representar perante as câmeras. É ele quem dá subsídios para o trabalho posterior do diretor e para que as atuações sejam consoantes com o todo o projeto, viabilizando a instituição da *mise-en-scène* idealizada pela direção.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2002.

BORDWELL, David. Defendendo e definindo a sétima arte: a versão padrão da história estilística. In: **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2003.

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

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

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

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

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MONTÍN, Joaquín Marín. *El Actors Studio y Marlon Brando*. In: PERALES, Francisco. (Ed.). **El método Brando**. Madrid: T&B Editores, 2009. cap. 3, p. 59-73.

OROFINO, Isabel. **Em primeiro plano e na tela pequena**: uma reflexão sobre o trabalho do ator no vídeo. (Artigo). Florianópolis: CEART/UDESC, 2009.

_____. **O trabalho do ator no contexto das minisséries brasileiras**. *Revista Urdimento*. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/5430/3628#page=59>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e in experiências especializadas. Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2001.

PROFISSÃO: instrutora de dramaturgia. **Globo Comunicação e Participações S.A.**, Rio de Janeiro, maio 2005. Disponível em: <<http://america.globo.com/Novela/America/0,,AA955573-4190,00.html>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

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

_____. **O ator-criador no cinema brasileiro contemporâneo**. 2007. 9fs. (Artigo). – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Moinho, 2008. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:30XzMPIt9rYJ:scholar.google.com/+prepara%C3%A7%C3%A3o+de+atores&hl=pt-BR&as_sdt=0,5&as_vis=1>. Acesso em: 29 mar. 2015.

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

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

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

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

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

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