

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**DO HYPÓCRATES PARA O HIPÓCRITA:
a formação do ator em tempos de mídia**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Educação da
UFRGS, sob a orientação da professora Dra. Rosa
Maria Bueno Fischer.

CELINA NUNES DE ALCÂNTARA

Porto Alegre, setembro de 2004.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

A347d Alcântara, Celina Nunes de

Do hipócrates para o hipócrita: a formação do ator em tempos de
mídia / Celina Nunes de Alcântara. Porto Alegre : UFRGS, 2004.
f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande
do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em
Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2004. Fischer, Rosa Maria Bueno,
orient.

1. Teatro – Ator – Formação – Mídia. I. Fischer,
Rosa Maria Bueno, orient.

CDU – 792.028

Bibliotecária : Neliana Schirmer Antunes Menezes - CRB-10/939

AGRADECIMENTOS

Buscar o significado e a origem das palavras é algo que me incita e estimula profundamente. Cada vez que empreendo essa busca no dicionário (e tenho memória de que assim se sucede desde minha infância escolar), é como se algo mais se revelasse, se descortinasse diante de meus olhos, mesmo quando se trata das palavras mais conhecidas para mim.

Ora, pensando sobre isso resolvi buscar a palavra agradecimento no dicionário. Agradecimento é o reconhecimento e declaração de estar grato por algo dado ou feito por outrem; discurso, palavra, gesto ou fato que denote esse reconhecimento.

Gostaria, então, de agradecer :

À minha orientadora, professora Doutora Rosa Maria Bueno Fischer, que, com sua presença bem-humorada, rigorosa e generosa, foi essencial na construção deste trabalho. Com seu exemplo, aprendi muito sobre pensar e viver o nosso tempo, mas também sobre docência e relação respeitosa com o outro.

A meus pais Davi e Eni, que despertaram em mim o gosto e o compromisso com aprender e estudar.

Aos colegas do grupo de orientação, Suzana, Celso, Fabiana Marcello, Luciana, Carla, Paulo, Marcelo, Luciane, Roselene e Fabiana Silveira, com os quais pude compartilhar momentos especiais de reflexão e divertimento.

Aos amigos que integram ou integraram o grupo Usina do Trabalho do Ator, Gilberto Icle, Ciça Reckziegel, Dedy Ricardo, Chico Machado, Leonor Melo, Márcio Muller e Alice Guimarães, cuja amizade e exemplo artístico me incentivam cada vez mais a continuar sendo atriz e pesquisadora.

À Fundação Municipal de Artes de Montenegro, FUNDARTE, que, pelo empenho do seu corpo de professores, funcionários e alunos constitui-se num pólo de reflexão e construção artística que estimula a todos que, como eu, a integram, a buscarem aprimorar sua formação.

A todas as pessoas que contribuíram com materiais, comentários, dicas e na resolução de alguns problemas: Claudia Machado, Chico Machado, Gilberto Icle, Suzana Schwertner, Fabiana Marcello, Paulo Mattos e Davi Alcântara.

Ao PPGEDU e, especialmente, à professora Dra. Analice Dutra Pillar, com quem iniciei meus estudos nesse programa, como aluna do Programa de Educação Continuada.

Aos professores que compuseram a Banca examinadora da proposta e aceitaram novamente integrar a Banca final: professora Dra. Maria Lúcia Pupo, professora Dra. Analice Dutra Pilar e professora Dra. Margareth Schäffer .

De forma especial a Gilberto Icle, por seu carinho, amor, compreensão e estímulo, desde minha decisão em participar da seleção para ingresso no programa até a defesa desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação busca pensar o conceito de formação no trabalho do ator a partir da relação com a mídia. Para tanto, discutem-se algumas idéias e conceitos que, na hipótese aqui defendida, têm referenciado e pautado um certo modo de mostrar-se como ator na atualidade. A análise - fundamentada em autores como Hannah Arendt, Jean-Jacques Roubine, Christopher Lasch, Guy Debord - centra-se em problematizar a idéia apriorística de talento; a busca pela fama (celebrização) como forma de avalizar o próprio trabalho; as formas de lidar com as relações entre público e privado; as transformações instauradas pela mudança na abordagem corporal ocorrida no século XX, bem como os conceitos de verdade, realidade, verossimilhança, catarse, mimese e simulacro, problematizados a partir da visão aristotélica configurada na tragédia clássica grega e da ruptura com esses conceitos, promovida pelo drama burguês realista do século XVIII. Estruturou-se também uma abordagem contemporânea para os conceitos de realidade, verdade e simulação, analisados na sua relação com os campos virtual e midiático, a partir de autores como Jean Baudrillard, Slavoj Zizek e Jurandir Freire Costa. Nesta pesquisa, foram recolhidos e analisados dados provenientes de materiais das revistas *Tititi*, *Minha Novela* e *Isto é gente*, bem como de entrevistas com atores, capturadas dos programas *Video Show* e *Altas Horas*, ambos da Rede Globo de Televisão. Para estudar o conceito de formação, além da análise mencionada e das questões suscitadas por textos de Jorge Larrosa, foram utilizadas duas diferentes formas de abordar a questão: uma, relacionada a exemplos pedagógicos encontrados na prática teatral, e outra, à proposição pedagógica da mídia, que resulta numa modalidade particular de formação para o ator. Por fim, propõe-se uma forma de pensar a formação, subsidiada pelo conceito de experiência, entendendo-o como aquilo que nos tornamos ao longa da vida; pela busca da autoria, como possibilidade de autorização que constituímos para nós mesmos e pela idéia de nascimento, como um outro começo, algo novo que se inaugura.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to examine the concept of the actor's education from the perspective of the relationship with the media. For this purpose, I discuss some ideas and concepts, which, according to the hypothesis defended in this paper, guide and provide the framework for the way in which actors present themselves nowadays. The analysis – based on authors such as Hannah Arendt, Jean-Jacques Roubine, Christopher Lasch, Guy Debord – focuses on problematizing the aprioristic idea of talent; the pursuit of fame (celebrity) as a way of validating one's work; the ways of dealing with the relation between the public and the private; the transformations caused by changes in the attitudes towards the body that occurred in the 20th century; and on the concepts of truth, reality, verisimilitude, catharsis, mimesis and simulacrum problematized from the Aristotelian perspective as configured in classical Greek tragedy, and the rupture with these concepts promoted by the realist bourgeois drama of the 18th century. I also take a contemporary approach to the concepts of reality, truth and simulation, analyzed within their relation with the virtual and media fields, based on authors such as Jean Baudrillard, Slavoj Zizek and Jurandir Freire Costa. In my research I have collected and analyzed data from materials found in the weekly magazines *Tititi*, *Minha Novela* and *Isto é gente*, and also interviews with actors, captured from the television programs *Video Show* and *Altas Horas* both broadcast by Globo Television. In order to examine the concept of education, besides the undertaking the analysis mentioned above and addressing questions raised by Jorge Larrosa's texts, I used two different approaches to the issue: one related to pedagogical examples found in theatre practice, and the other related to the pedagogical proposition of the media, which results in a particular type of actor's education. Finally, I propose a way to consider actor's education based on the concept of experience, understood here as that which we become throughout our lives; as the pursuit of authorship, as a possibility actors have of being the authors/creators of their own work, and as the idea of birth, as a fresh beginning, the dawning of something new.

SUMÁRIO

| | |
|---|--------------------------------------|
| AGRADECIMENTOS | 2 |
| RESUMO | 4 |
| ABSTRACT | 5 |
| PERSONAGENS | 7 |
| PRÓLOGO | 8 |
| A PESQUISADORA E O TEMA | 8 |
| PÁRodos | 13 |
| APONTAMENTOS SOBRE A PESQUISA EM ARTES CÊNICAS NO BRASIL | 13 |
| A ESCOLHA DO MATERIAL EMPÍRICO | 18 |
| 1.º EPISÓDIO | 26 |
| SOB O SIGNO DO REAL | 26 |
| MIMESE E VEROSSIMILHANÇA EM ARISTÓTELES | 29 |
| O VERDADEIRO E O VEROSSÍMIL NO DRAMA BURGUESES | 34 |
| REAL, VIRTUAL E SIMULACRO NA CONTEMPORANEIDADE | ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO. |
| NA VIDA REAL | 43 |
| 2.º EPISÓDIO | 62 |
| ENTRE O RESGUARDO DO PÚBLICO E A EXPOSIÇÃO DO PRIVADO | 62 |
| O ESPETÁCULO DO PÚBLICO E DO PRIVADO: ARENDT, LASCH E DEBORD | 63 |
| O ATOR NA PRAÇA PÚBLICA DA MÍDIA | 70 |
| 3.º EPISÓDIO | 77 |
| SOBRE O CONCEITO DE FORMAÇÃO OU COMO NOS TORNAMOS AQUILO QUE SOMOS | 77 |
| POR QUE DISCUTIR O CONCEITO DE FORMAÇÃO? | 78 |
| O ATOR PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DOS MAPAS E DOS TEMPOS | 82 |
| UM ESPAÇO DE “VISIBILIDADE DAS VISIBILIDADES” | 87 |
| ÊXODO | ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO. |
| A BUSCA PELA AUTORIA | ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO. |
| A FORMAÇÃO COMO NASCIMENTO: UM NOVO COMEÇO | 103 |
| REFERÊNCIAS | 108 |

PERSONAGENS

A PESQUISADORA, atriz e professora de teatro

HYPÓCRATES, aquele que representa outro que não a si mesmo

A MÍDIA, um espaço de “visibilidade das visibilidades”

O ATOR NA ATUALIDADE, no *marketing*, na TV, no teatro

O ATOR AUTOR, aquele cuja formação é sinônimo de experiência

OS AUTORES, aqueles cujos pensamentos norteiam e instrumentalizam esta análise

PRÓLOGO A PESQUISADORA E O TEMA

Uma pesquisadora, atriz e professora de teatro, busca articular sentidos para questões que a inquietam como artista/docente. No seu cotidiano de trabalho, com colegas ou alunos, percebe a presença da mídia na vida daqueles que desejam ser atores, quando expressam os motivos da escolha pela profissão.

É bastante comum ouvir afirmações, como: — “Resolvi ser ator porque não tenho vergonha de me mostrar na frente dos outros, gosto de aparecer, sou extrovertido”, justificativa de candidatos em prova de habilitação específica ao concurso vestibular para cursos de teatro. Dos pais, ouve: — “Meu filho é muito engraçado, professora, todo mundo acha graça do que ele faz”; a mãe, desejava de que o filho siga a carreira artística, acrescenta: — “Ele consegue enganar bem, desde pequeno, todo mundo acredita quando conta alguma coisa, mesmo que não seja verdade”. Já nos círculos sociais (festas, bares, ou em aulas) os comentários são da ordem de: “Ele é muito engraçado, tá sempre fazendo palhaçada, é um verdadeiro artista”; e, se porventura o ator se mostra uma pessoa espirituosa, extrovertida, engraçada, então, facilmente, ouvirá: — “Para ele é fácil, faz teatro”. Entre colegas de trabalho, os comentários giram em torno de “Quando eu for famoso..., eu sei que tenho talento, só preciso de uma chance”; e, finalmente, num prosaico encontro no elevador com a senhora do 1007, que acaba de descobrir sua vizinha atriz, à qual gentilmente lhe diz: “Por que tu não vai *pra* Globo? Tu é jovem e bonita, aproveita enquanto é tempo”, “Teatro só dá dinheiro *pra* quem é famoso”. E despede-se dizendo: “Um dia desses ainda vou te ver numa novela”.

Ao recordar hoje seus primeiros contatos com o teatro ainda na escola, especificamente com a representação teatral, ela – pesquisadora - percebe que, embora sem experiências anteriores nem conhecimentos sobre a arte de representar ou sobre o trabalho do ator, tinha idéias acerca de quem e como eram os atores, construídas, provavelmente, enquanto assistia a filmes e telenovelas. Apesar da inexperiência, conseguiu desempenhar, de maneira eficiente, os papéis que lhe foram destinados. Recorda de como o talento, considerado inato e privilégio de alguns, era ressaltado e valorizado nos trabalhos de representação, realizados em sala de aula e orientados pela professora responsável pela disciplina de Língua Portuguesa e Literatura. Para sua satisfação era, então, considerada talentosa.

A idéia apriorística de um artista talentoso que nasce predestinado remonta a tempos muito anteriores à televisão e à mídia em geral; porém, nesses campos, tal idéia parece ter ganho uma dimensão quase de dogma religioso. Um valor conhecido de todos, que adquire *status* de verdade inquestionável. O que esses lugares parecem trazer de novidade é o desenho, a forma ou “fórmula” do que hoje é considerado um artista talentoso e, por conseqüência, um verdadeiro artista.

Conforme o dicionário, “talento é característica de alguém que se afirma por méritos excepcionais, capacidade inata ou adquirida” (Houaiss, 2001, p. 2661). Na mídia, porém, a idéia de talento parece estar ligada de forma indissociável à outra idéia: a de celebridade. Esta última define um ser humano diferente, especial, dotado de talentos que aumentam seu grau de visibilidade em relação aos demais, tornando-o foco de atenção e desejo.

Para Houaiss: “celebridade significa qualidade do que é célebre; reputação bem estabelecida; fama; notabilidade; renome; pessoa célebre, afamada, ilustre; o que é incomum ou extravagante” (Ibid, p. 667). O mesmo autor menciona a origem etimológica latina, que é “*celebritas*: grande número, multidão, afluência, que

designa *celebri, ceber, celebris*: numeroso, freqüentado, abundante, famoso” (Ibid, p. 667).

Examinando os sentidos comumente atribuídos às palavras talento e celebridade, são bastante perceptíveis as conexões entre ambas, porém é certo que uma não se equivale à outra. O que parece ocorrer, entretanto, nos materiais midiáticos é a total fusão das duas acepções, a ponto de torná-las quase sinônimos. Na mídia, se um indivíduo tem talento, é (ou será) famoso. De outra forma, se adquiriu fama foi, invariavelmente, por consequência de uma aptidão especial. Além disso, a celebridade é o incomum, aquilo que não pertence ao cotidiano, o que povoa nossos sonhos e desejos, mas permanece no âmbito da impossibilidade para a maioria dos sujeitos. Para Christopher Lasch (1983, p. 43), a mídia através do culto à celebridade e sua tentativa de cercá-lo de encantamento e excitação encoraja os sonhos narcisistas de “fama e glória”, cultua a identificação com as “estrelas” e o ódio ao “rebanho”. Assim, torna-se cada vez mais difícil para o homem comum (referência àquele que não é considerado célebre) aceitar a banalidade da existência cotidiana.

É no imbricamento dessas questões, buscando refletir sobre sua caminhada, como artista e docente, que a esta pesquisadora ocorre problematizar algumas idéias e/ou conceitos que têm referenciado e pautado um certo modo de ser ator na atualidade. A idéia apriorística de talento, conforme já mencionado, marca o trabalho em vários tempos e modos de ser ator; a necessidade da “celebrização” para alguém, como ator, que busca afastar-se da esfera do homem comum, uma vez que é justamente este último que vai idolatrá-lo; as formas de lidar com as relações entre público e privado, numa sociedade amplamente pautada pelo voltar-se para si, no sentido “narcisista”, o que para Lasch (1983, p. 30) vai significar um homem com ilusões de onipotência e, por outro lado, dependente dos outros para validar sua auto-estima; ou, como aponta o psicanalista Jurandir Freire Costa, a forma como nos tornamos seres moldados por uma concepção somática da vida, na qual somos exatamente o que

aparentamos ser, uma vez que identidade pessoal e aparência corporal tendem a ser tomadas uma pela outra. Considera, também, a forma como estão sendo abordados conceitos como verdade, realidade, verossimilhança, catarse, *mimese*, simulacro, problematizados a partir da visão aristotélica configurada na tragédia clássica grega e da ruptura com esses conceitos promovida pelo drama burguês realista do século XVIII, além de uma abordagem contemporânea na qual, realidade, verdade e simulação estão pensados e elaborados de forma muito específica, na sua relação com esse tempo virtual e midiático que estamos vivenciando. E, ainda, formas de articular personagens fictícios e personagens de si em uma sociedade, segundo Guy Debord, na qual a própria relação social está mediada por imagens, e o espetáculo não se constitui por uma inflação de imagens ou o abuso do mundo da visão, ao contrário, trata-se de uma visão de mundo, que se objetiva nessa relação social, pautada por imagens.

Todas essas questões estão articuladas para configurar uma proposição capaz de refletir e constituir idéias sobre o conceito de formação no trabalho do ator, tendo como raiz a busca por uma formulação do conceito de autoria no trabalho do ator articulada com o conceito de experiência. Serão esses, então, os conceitos, temáticas, problematizações a servirem como fio condutor do percurso a ser trilhado na análise que ora está sendo inaugurada.

Para constituir a narrativa deste trabalho, a opção foi a de jogar com alguns elementos da estrutura dramaturgica trágica: Prólogo (monólogo no qual acontece a exposição do tema da tragédia clássica e dos seus antecedentes), Párodos (entrada do coro que reforça a exposição do tema e o clima emocional da tragédia), Episódios (os episódios são o desenrolar da trama, ações da peça executadas pelos personagens), Êxodo (cena de desfecho em que todos os personagens saem de cena) e o Coro (conjunto de atores que tomam coletivamente a palavra para comentar a ação) tomando-os como superfície e invólucro para constituir o desenho, a forma conferida e, de outro modo, porque neles se encontra o “estímulo, incentivo, inspiração”, que tornaram possível a

articulação dessas idéias. Para traçar esse percurso foram tomados como referência, também, alguns autores cujo pensamento norteou essa reflexão, e com os quais foi buscada uma interlocução.

O “norte” é uma referência, não é um ponto de chegada. Norteada por autores como Aristóteles, Hannah Arendt, Christopher Lasch, Guy Debord, Jean-Jacques Roubine, Friedrich Nietzsche, Jorge Larrosa, Jean Baudrillard, inicio aqui minha busca por criar um lastro teórico que, associado ao *corpus* empírico, possa subsidiar e mobilizar meu pensamento.

Para desfraldar essa análise, primeiramente, no espaço aqui denominado como Párodos, foi traçado um breve panorama das recentes pesquisas e publicações em Artes Cênicas relacionadas com o trabalho do ator, com o intuito de melhor delimitar o campo abarcado por esta pesquisa, assim como a relevância da proposição feita. Nesse mesmo espaço, foi elaborada uma descrição dos materiais empíricos escolhidos. Mais adiante, nos espaços denominados Episódios, são discutidos os conceitos que subsidiam a análise, permeando a discussão teórica com informações e exemplos extraídos do material empírico. Nas considerações finais, o Êxodo, são trazidas as proposições acerca do tema e as possíveis contribuições do trabalho para os campos da arte e da educação. Por fim, o coro, se refere a autores e obras que pautaram a reflexão.

PÁRODOS

APONTAMENTOS SOBRE A PESQUISA EM ARTES CÊNICAS NO BRASIL

Antes de proceder a uma reflexão sobre os conceitos mencionados, gostaria de situar este trabalho em relação a outros que foram ou estão sendo articulados no campo das artes cênicas, de forma particular na abordagem da formação do ator e das relações entre mídia e prática teatral. Na busca de vozes consonantes ou dissonantes que tenham refletido sobre as questões que busco abordar neste trabalho, defrontei-me com livros, artigos e comunicações de pesquisas já finalizadas ou em desenvolvimento no campo das artes cênicas. Essas descobertas foram importantes, não somente no sentido daquilo que trouxeram como contribuição para esta proposta, mas, principalmente, por ampliarem as fontes de pesquisa e por constituírem-se como referência de reflexão numa área ainda carente de publicações como a das artes cênicas, de forma particular, no campo do trabalho e formação do ator.

Dos livros mais recentemente publicados, ressalto: *A arte de ator*, de Luís Otávio Burnier. Nesse livro – originalmente sua tese de doutorado – o autor faz o registro da elaboração, sistematização e codificação de técnicas corpóreas e vocais de representação, desenvolvidas pelo Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME/UNICAMP¹, coordenado por Burnier até a ocasião de sua morte, em 1995. Do mesmo grupo, o ator Renato Ferracini escreveu *A arte de*

¹ O Lume é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade Estadual de Campinas, reconhecido pela FAPESP como centro de excelência na pesquisa teatral, cujas origens repousam na

não interpretar como poesia corpórea do ator, objeto de sua dissertação de mestrado, cuja análise busca definir a diferença entre representação e interpretação, a partir do processo de formação do ator não interpretativo, tomando por base as experiências técnicas e metodológicas desenvolvidas pelo LUME, bem como as significações imputadas aos dois termos na história da representação teatral do ponto de vista do trabalho do ator. Além disso, o grupo LUME é responsável por uma revista semestral, intitulada *Revista do LUME*, que publica artigos de artistas-pesquisadores do Brasil e de outros países. Também oriundo de pesquisa desenvolvida em curso de mestrado, nesse caso, na ECA/USP, é o livro de Matteo Bonfitto, *O ator compositor*, um estudo sobre a ação física, a partir de um levantamento historiográfico que busca definir a idéia de composição em relação ao trabalho do ator; além da obra *O papel do corpo no corpo do ator*, de Sônia Machado de Azevedo, um estudo das mais diversas abordagens técnicas e metodológicas que tiveram como objeto o corpo cênico do ator e bailarino ocidentais. Outras obras a que tive acesso foram os trabalhos desenvolvidos no PPGEDU/UFRGS, como dissertações de mestrado, posteriormente publicados. É o caso de *Teatro e construção de conhecimento*, de Gilberto Icle, que aborda as estruturas mentais utilizadas pelo ator no ato da improvisação; *Brincadeira e conhecimento do faz-de-conta à representação teatral*, de Vera Bertoni dos Santos, um estudo da construção de conhecimento em teatro a partir da ótica da criança, e *A formação do ator: um diálogo de ações*, de Mirna Spritzer, relato e análise dos procedimentos utilizados pela autora no seu trabalho junto aos alunos de graduação em de Artes Cênicas da UFRGS.

Mesmo tratando-se de um olhar periférico sobre esse campo da produção intelectual, considero importante, ainda que apenas como menção, citar algumas revistas que são referências no campo das Artes Cênicas. São elas: a *Revista Sala Preta*, da Escola de Comunicação e Artes/USP; a *Revista Repertório – teatro e dança* - do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA; e a *Revista*

experiência de Luís Otávio Burnier (1956-1995). O objetivo do grupo é estudar a arte do ator em profundidade focando diversos componentes – suas técnicas e métodos de trabalho.

Cena, do Departamento de Arte Dramática/ Instituto de Artes/UFRGS. Além desses títulos, nessa minha busca me deparei com este que é, certamente, um dos mais completos registros sobre pesquisas feitas, atualmente, no Brasil, na área das Artes Cênicas: os *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*². A descoberta desse fórum foi fundamental para vislumbrar o que está sendo produzido no campo da pesquisa em relação às Artes Cênicas no Brasil, bem como trazer contribuições importantes para esta reflexão que ora tento empreender.

Através dos temas dos grupos de trabalho, já é possível entrever a abrangência das pesquisas; porém, é na leitura das comunicações que se torna mais clara a amplitude e a natureza das questões que estão sendo abordadas. Diante desse quadro, optei por deter-me naqueles trabalhos que, em alguma medida, parecem se relacionar diretamente com esta análise que ora toma corpo.

Nesse sentido, o trabalho da professora Felícia Johansson³ traz uma contribuição importante quanto à relação entre televisão e teatro, no que tange à interpretação dos atores, em seu trabalho de forma pontual, refletindo sobre padrões vocais e corporais veiculados na mídia e reproduzidos no teatro. Conforme Johansson, é bastante comum nos dias de hoje, ao assistirmos a um espetáculo de teatro, defrontarmo-nos com um certo modo de falar “robótico e pasteurizado” presente na televisão, especialmente em filmes americanos dublados, desenhos animados e propagandas.

² Esse congresso é promovido pela ABRACE—Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e conta com comunicações de pesquisadores de diversas regiões do País, o que nos permite vislumbrar as questões que estão sendo abordadas em pesquisa nesse campo artístico. No congresso que originou essa publicação, os trabalhos foram apresentados conforme o tema, em um dos sete Grupos de Trabalho-GTs, com os seguintes títulos: GT1, Dramaturgia: tradição e contemporaneidade; GT2, História das artes do espetáculo; GT3, Processos de comunicação e expressão cênicas; GT4, Pedagogia do teatro e teatro na educação; GT5, Territórios e fronteiras; GT6, Pesquisa de dança no Brasil; GT7, Teatro brasileiro.

³ Felícia Johansson é professora assistente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, atriz e autora teatral. Sua pesquisa de linguagem denomina-se “Teatro de Mentira”.

Para ela, tais padrões são utilizados de duas maneiras distintas: uma paródica, em que esse modo de falar é clara e intencionalmente ridicularizado, e outra, em que “o padrão é repetido porque sequer é reconhecido como tal” (Johansson, 2001, p.102).

A autora chama atenção para a dublagem como máscara vocal que encobre outro idioma, mutilando uma língua para adequar expressões idiomáticas de outra cultura, aliás, quase sempre da mesma: a norte-americana.

Ela assinala as vozes padronizadas, constituídas sobretudo a partir da preocupação com um sincronismo técnico que muitas vezes não funciona, sendo ridicularizado inclusive em programas da própria televisão, como é o caso de *Casseta e Planeta*, com os personagens *Fucker* e *Sucker*.

Assim, Johansson pergunta-se: “O que é um ator, com voz e inflexão de outro ator? O que resta da arte de interpretar quando roubamos sua voz?” (Ibid, p. 102). E não pára por aí, segue citando outras “máscaras de naturalidade que a televisão consagra” (Ibid, p.104), a exemplo dos apresentadores de telejornais, com sua linguagem física e vocal. Por fim, após trazer exemplos de recriação, apropriação e paródia na arte em geral, a autora propõe uma ação teatral que se aproprie de forma paródica dos estereótipos veiculados pela mídia, buscando estruturar em uma reelaboração artística os clichês, entendendo que “(...) um desafio estético requer originalidade e ousadia, caso contrário, apenas fará circular a ciranda vazia da indústria cultural (...)” (Ibid, p.105).

Outro trabalho cuja reflexão vem ao encontro do que busco pesquisar é o da Mestranda Maria de Fátima Barreto Bastos⁴, que analisa o que ela chama de estetização e encenação da violência no programa *Linha Direta*, da Rede Globo. Em seu texto, a autora menciona a eficiência dramática das simulações de crimes reais representados por atores no referido programa. Para ela, os procedimentos

⁴ Mestranda no PPGAC/UFBA, Fátima Barreto é atriz e jornalista especializada na área de cultura, particularmente interessada no jornalismo opinativo, tendo publicado várias resenhas de teatro e literatura em veículos de comunicação impressa.

de encenação utilizados acabam por revelar ou sugerir contornos impactantes dos acontecimentos dramatizados.

Segundo Bastos (2001), isso mostra como a “cultura da violência” abastece de forma cada vez mais inusitada a mídia televisiva, com suas imagens da vida contemporânea, com ênfase no espetacular, ao mesmo tempo que conta com uma recepção significativa da parte do espectador. Prova disso é a audiência do programa, a sua permanência no ar e a megaestrutura dispensada pela emissora para produzi-lo. Conforme as informações coletadas na pesquisa, para elaboração do programa são envolvidos quatro núcleos: jornalismo, roteiro, dramaturgia e produção.

No mesmo trabalho são abordadas outras questões, como o deslocamento daquilo que a princípio seria um fato real, devendo estar na esfera do telejornalismo, para a ficção e o entretenimento, “numa simbiose e justaposição de discursos”; os acréscimos, simplificações ou reduções que podem ser interpolados na constituição de sentido em um programa híbrido de jornalismo e dramaturgia; o apelo emocional das simulações; o ator, que representa uma “pessoa real” de carne e osso, e que por isso pretenderia uma fidelidade a essa realidade (Bastos, 2001, p.174).

De outra forma, a autora problematiza a ação do ator de representar uma pessoa real buscando a fidelidade referida, podendo ser pensada como potencializadora da função catártica do programa, o que traz o “alívio da tensão” provocado pela catarse, quando da captura dos criminosos.

A utilização de atores desconhecidos do grande público potencializa a crença no fato narrado como “real”. Prova disso é que os atores são confundidos com os próprios “personagens” criminosos. Alguns, inclusive, sofrem as conseqüências dessa confusão. Conforme Bastos, a própria emissora (Rede Globo) não se permitiria um equívoco como esse com seus atores já conhecidos

do grande público, uma vez que seriam facilmente identificados e diminuiriam os riscos desse tipo de mal-entendido (Bastos, 2001, p.176).

O encontro com esses trabalhos foi providencial para redimensionar minha análise; foi como lançar um olhar “distanciado” sobre ela, de um outro ponto de vista, mas, ainda assim, do mesmo espaço. Possibilitou a constatação tanto dos pontos de contato, como a reflexão sobre a criação teatral, com ênfase no trabalho do ator e as relações entre mídia e fazer teatral, quanto das particularidades, mídia e formação do ator, modos de ver e pensar a figura do ator expostos na mídia. De certa forma, o contato com essas reflexões análogas, porém singulares, possibilitou vislumbrar melhor a relevância desta proposta de análise, principalmente por tratar de questões específicas que, até onde foi possível constatar, não estão sendo abordadas em outros trabalhos, ainda que tangenciadas por alguns.

A escolha do material empírico

Inúmeros são os produtos da mídia hoje nos quais se pode visualizar o ator em sua prática profissional, sua intimidade, saber suas idéias, seus hábitos cotidianos, enfim, pelos quais se pode ter “acesso” à vida desse indivíduo que por sua prática artística e social ocupa um lugar ou “função” na sociedade, a qual denominamos como ator ou atriz, para fazer uma distinção de gênero. Para elaboração deste trabalho, elegi alguns desses produtos que constituíram o *corpus* empírico desta dissertação. O universo de materiais coletados e analisados compreende dois conjuntos distintos: o primeiro é composto de revistas cujo objetivo parece ser a divulgação da programação da TV e daqueles (diretores, atores, dramaturgos e outros profissionais necessários para a concretização do programa) que dela participam; de forma específica, aquelas

revistas que se dedicam a divulgar novelas, minisséries e seriados que estão sendo veiculados num dado momento. Fazem parte desse conjunto as revistas *Minha novela* e *Tititi*⁵. Essas duas revistas são muito semelhantes em relação ao tratamento visual, aos assuntos tratados e à abordagem editorial adotadas. Têm uma periodicidade semanal e custam em média R\$ 2,00 (dois reais), preço acessível ao público-alvo, basicamente feminino, de baixa renda.

As duas revistas dispõem exatamente do mesmo número de páginas (48) e um *layout* de capa muito semelhante – foto de busto de um ator como personagem de uma das novelas que estão no ar, bem no centro da capa em destaque, na parte de baixo da foto, na altura do peito do ator, uma manchete, em letras maiores em caixa alta, referindo-se a algo que está acontecendo com o personagem da novela interpretado pelo ator/ personagem identificado na foto; em torno da foto central, pequenas fotos de outros atores ou celebridades em geral com pequenas manchetes relacionadas a questões da vida privada ou trabalhos que estão por acontecer.

As matérias das duas revistas estão estruturadas da seguinte forma: nas páginas iniciais, na revista *Minha Novela*, sob o título de “Quentíssimas”; e na *Tititi*, denominada de “Gente que é notícia”, temos as matérias nas quais são abordadas as novidades, acontecimentos, eventos, relacionados tanto com a ficção quanto com a vida privada, dos quais participam celebridades artísticas da TV em geral e, principalmente, atores. A forma como as duas revistas estruturam suas páginas iniciais é bastante semelhante, abordando assuntos da vida cotidiana e da ficção no mesmo espaço, identificando-os por títulos curtos e pequenos textos descritivos do fato. Os assuntos tratam de transformações no visual (de corte de cabelo à cirurgia plástica); participações em eventos, comemorações, festas; bastidores das gravações de novela, minissérie ou filme;

⁵ Atualmente as duas publicações são editadas semanalmente pela editora Abril e dirigem-se ao público interessado em obter informações sobre as celebridades da TV e os acontecimentos futuros de novelas e seriados. Até o mês de junho de 2003, a revista *Tititi* foi publicada pela editora Símbolo.

notícias sobre casamentos, namoros ou rompimentos amorosos. Nas páginas seguintes, as duas revistas dedicam-se a antever os acontecimentos que irão ao ar nos sucessivos capítulos das novelas em apresentação nas diferentes emissoras de TV. É nesse espaço que se tem o resumo da programação que vai ao ar durante a semana por capítulo e dia. Embora muito semelhantes na forma e na abordagem das matérias, as duas revistas guardam algumas particularidades. No espaço acima mencionado, por exemplo, reservado à descrição do que está por acontecer, observam-se pequenas variantes na forma como está articulado. Na revista *Tititi* esse espaço é denominado “Guia de Novelas” e conta com uma coluna situada logo após as primeiras descrições: “Por dentro da novela”, em que o autor da novela, mencionada anteriormente, responde dúvidas e curiosidades sobre as personagens de sua obra ficcional. Já a revista *Minha Novela* não nomina esse espaço e traz no meio da coluna um *poster* de torso nu de um dos jovens galãs que participam de uma das tramas que estão sendo descritas.

Nas páginas que seguem, cada revista menciona fatos relacionados ora com os personagens da ficção, ora com a vida privada de atores e celebridades em geral. A revista *Tititi* permeia a menção dos fatos por colunas fixas que têm o nome do próprio colunista e cujas questões são as mesmas das outras páginas, porém, com o enfoque de uma pessoa específica. São elas: “Dudu Braga, o segundinho”, do radialista Dudu Braga; “Nas Garras do Leão”, do colunista social Leão Lobo; “Coluna do Gugu”, do apresentador Gugu Liberato; “Paulo Barboza informa”, do radialista Paulo Barboza e “Almanaque Astral”, do astrólogo Cícero Augusto. Já a revista *Minha Novela* traz, também, algumas colunas fixas, porém sem enfatizar a pessoa responsável pelo espaço, mas, antes, o caráter daquilo que é abordado. É o caso de: “Estilo de Novela” (atrizes mostram o estilo visual de suas personagens da ficção, roupas, cabelo, maquiagem, acessórios); “Jogo Rápido” (entrevista com jovens atores do sexo masculino, primeiro é feita uma pequena descrição ressaltando atributos de beleza plástica do ator, intercalado por informações do personagem que ele está interpretando na novela e, novamente, alguns dados sobre sua vida privada. As perguntas também

intercalam informações sobre a ficção e a vida cotidiana do ator); “Mais Legal” (conforme anuncia a própria coluna, é o espaço onde famosos contam o que “rolou” de mais bacana com eles na última semana); “Suas Cartas” (cartas do leitor expressando sua opinião a respeito das matérias da revista, sobre as atitudes de determinados personagens da ficção ou sobre fatos da vida dos atores); “Culinária” (sugestões de receitas e dicas de preparo dos alimentos); “Horóscopo” (dicas semanais para os signos do zodíaco e dicas de simpatias. Essa coluna é a única assinada, a responsável é Ana Cristina Abbade); “De olho neles” (a partir de determinados temas, são apresentadas pequenas notas envolvendo as celebridades artísticas. Por exemplo: “Prontos para embarcar”, o estilo dos famosos na hora da viagem, tipo de roupa e mala, ou, “Vida de cão”, como os artistas se relacionam com seus cães de estimação) e a “Coleção Próximos Capítulos” (uma coluna sobre a história das telenovelas a partir de determinados temas, por exemplo: grandes crimes, novelas com sotaque nordestino, novelas que saíram do rádio para TV).

Ainda no âmbito da produção impressa, porém com uma linha editorial diferente, pertence ao material empírico a revista *Isto é Gente*⁶, que divulga depoimentos de celebridades em geral, do meio artístico, político, da literatura ou dos esportes, ligados às matérias principais da revista ou expressos através da publicação de pequenas frases, comentários, desabafo ou críticas dessas pessoas. A revista é semanal e dispõe de cerca de 80 páginas distribuídas em 22 seções. Embora mencione questões relacionadas à vida privada das celebridades e dos personagens de ficção, principalmente os que causam algum tipo de polêmica, a ênfase das matérias da revista está no tema, no assunto a ser discutido. Alguns exemplos levantados da própria revista: “Como as celebridades criam seus filhos” (dez mulheres famosas contam como controlam a tevê, o horário de dormir, a alimentação e outras vontades das crianças; edição de maio

⁶ Uma publicação semanal da Editora Três, que edita matérias com e sobre pessoas “famosas” de diferentes campos (artes, saúde, política).

de 2003); “Gugu festeja gêmeos idênticos” (o apresentador Gugu Liberato e sua mulher festejam o sucesso da inseminação artificial que vai lhes proporcionar filhos gêmeos; edição de junho de 2003); “As musas do *Pan*” (as atletas brasileiras que esbanjam beleza e charme nos esportes e têm mais chances de ganhar medalhas em Santo Domingo; edição de julho de 2003); “Como voltar à boa forma” (a atriz Susana Werner e outras quatro mulheres famosas dão a receita de como perder até 18 kilos e recuperar, de dois a oito meses, as medidas que tinham antes da gravidez; edição de agosto de 2003); “Curados pela fé” (cinco famosos contam como a religião os ajudou a vencer doenças como a meningite, a síndrome do pânico ou o vício das drogas; edição de setembro de 2003). Esses são alguns exemplos das matérias de capa publicadas, mas a revista traz também, nas páginas iniciais, a biografia (em capítulos) de um artista conhecido nacionalmente e com uma longa trajetória de trabalho a ser narrada, além de entrevistas ou reportagens sobre celebridades internacionais, matérias sobre saúde relacionadas com beleza e dicas do que assistir em cinema, teatro, *shows* de música, livros, exposições e páginas da Internet.

O segundo conjunto é composto da coleta de entrevistas realizadas com atores nos programas *Vídeo Show* e *Altas Horas*, ambos da Rede Globo de Televisão. A escolha pelo dois programas deve-se ao fato de que neles é veiculado farto material sob a forma de depoimentos, em que os atores são convocados a falar de si e de seus personagens de ficção. O programa *Vídeo Show* dedica-se a mostrar os bastidores das produções da televisão, trazer a público tudo aquilo a que não se tem acesso quando o produto (novela, seriado, programa de auditório) vai ao ar, sendo veiculado na programação da tevê. Esse programa faz parte da grade de programação há vinte anos, sempre apresentado no início da tarde e diariamente. No seu atual formato (período de coleta do material empírico) está dividido em dois blocos: o primeiro, apresentado pelo ator André Marques, traz entrevistas, depoimentos, erros e curiosidades sobre as gravações, imagens de programas antigos ou dos atores em determinadas situações, como o primeiro teste. Esse bloco é subdividido em vários assuntos que

são abordados em pequenos quadros, cada qual sob um título: “Túnel do tempo” (mostra imagens do passado, coisas que aconteceram, ou melhor, passaram na TV há bastante tempo); “Nosso arquivo é *show*” (também traz acontecimentos já ocorridos, porém mais recentes; por exemplo, os testes feitos pelos atores que estão participando de alguma novela); “Falha Nossa” (mostra erros e problemas acontecidos durante as gravações que resultaram em pausa e necessidade de refazer a cena); “*Flash Back*” (específico de música, mostra videoclipes que foram sucesso); “Astromóvel” (entrevista feita num carro que circula por entre os estúdios de gravação, adornado conforme o entrevistado e o que ele está fazendo no momento na tevê); “Troca-troca” (é proposto a um ator ou atriz trabalhar durante um dia, em outra função e outro programa na televisão que não seja seu costume) e “Espelho Mágico” (onde uma repórter vai ao centro de São Paulo com a foto de uma das personagens/atrizes de um programa (novela) que está sendo exibido e busca alguém que queira ficar parecida com ela. Depois de escolhida, a pessoa é levada ao estúdio e passa por uma transformação (cabelo, maquiagem e roupa) para ficar o mais semelhante possível com a personagem, tal como ela é mostrada na foto. Ao final da transformação, a atriz que interpreta a personagem na ficção é chamada a opinar sobre o resultado). É importante referir que nem todas as matérias estão subordinadas a um dos quadros mencionados, mas todas são precedidas de um comentário proferido pelo apresentador André Marques que, junto com as vinhetas “Mudando de assunto” ou “Falando nisso”, promove as passagens de uma matéria para outra. O segundo bloco do *Video Show* é bastante recente (mais ou menos dois anos), em formato de programa de auditório e se chama *Video Game*. É comandado pela apresentadora Angélica, conta com a presença de público e propõe uma disputa protagonizada por celebridades, em geral, mas, principalmente, por atores e atrizes das novelas que estão sendo veiculadas. As provas do jogo têm por tema conhecimentos sobre a programação da tevê e as pessoas que dela participam.

O programa *Altas Horas*, comandado pelo apresentador Serginho Groissmam, do qual foram coletadas entrevistadas com atores, também constitui

parte do material empírico deste trabalho. É igualmente um programa de auditório, porém parece abarcar um número maior de pessoas (comparado ao *Vídeo Game*) que dele participam como público presente. É um programa semanal, apresentado nas madrugadas de domingo (a partir da 1:00 da manhã). Tem formato e cenário mais ou menos fixo, embora não esteja organizado em títulos ou temas fixos. O público fica disposto numa configuração circular de platéia, o palco (lugar para onde se dirigem o apresentador e convidados) fica no centro do círculo, onde são acomodados objetos ou cenário conforme o convidado (cadeiras, mesas, instrumentos musicais, microfones). Além do público e do apresentador, o programa também conta com um conjunto instrumental composto somente de musicistas mulheres: a banda *Altas Horas*, responsável pelas trilhas e sonoridades que ambientam e estabelecem os climas do programa. Logo no início o apresentador anuncia os entrevistados do dia (noite) e as atrações musicais que estarão presentes ao longo do programa.

A primeira entrevista (todos os programas gravados para esse trabalho tiveram essa estrutura) é com um ator ou atriz cujo trabalho está em destaque pelo tipo de personagem, pela forma como ele ou ela fazem seu trabalho e como o público se relaciona com esse trabalho. Serginho anuncia e recebe o entrevistado; inicia fazendo algumas perguntas e depois abre o microfone para o público com seu já conhecido jargão “Fala, garota ou garoto”.

Após essa primeira entrevista, vem uma atração musical que apresenta algumas músicas e responde a algumas perguntas feitas por Serginho, relacionadas a seus compromissos profissionais (shows, lançamento de CD novo, gravação de música nova). O público participa, por vezes, pedindo músicas de sua preferência. Em geral, esse grupo musical ou cantor fica durante alguns blocos do programa, e são apresentadas outras entrevistas que podem ser com celebridades do esporte, atores, músicos, podendo ser gravadas em outro cenário e mostradas no programa. Podem também ser ao vivo em outro cenário, porém em contato direto com o apresentador e o programa.

As entrevistas feitas no centro do círculo podem também relacionar-se a um tema polêmico ou tabu e terem como entrevistados pessoas “comuns” (não conhecidas publicamente). Um quadro “fixo”, relacionado quase sempre com a atração musical que está se apresentando no programa, recebe o nome de *Canta, garoto* e mostra pessoas na rua que se dispõem a cantar uma das músicas de sucesso do referido músico. Outro quadro que se repete a cada programa é a entrevista com alguém da platéia, escolhido pelo foco de uma das câmeras que passeia pelo público.

Essa é uma descrição que não se pretende longa, nem minuciosa, ao contrário, busco de forma tão objetiva quanto possível trazer informações sobre os elementos do material empírico que possam subsidiar a leitura deste trabalho, na medida em que conferem visualidade para meus objetos de análise ⁷.

⁷ A coleta do material mencionado foi feita compreendendo o período de janeiro a julho de 2003. Utilizei, quando necessário e conveniente, outros materiais semelhantes publicados e veiculados nos últimos dois anos. Obviamente a análise concentrou-se no período previsto: primeiro semestre de 2003.

1.º Episódio SOB O SIGNO DO REAL

“O poeta é um fingidor, finge tão
completamente, que
chega a fingir que é dor,
a dor que deveras sente.”
(Fernando Pessoa)

Sonhava de um marinheiro que houvesse se perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem nas janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.
(Fragmento do poema dramático “O marinheiro”_de Fernando Pessoa)

Para inaugurar essa reflexão trago esses trechos poéticos de Fernando Pessoa, os quais gostaria de tomar como imagens porque me dão o que pensar. O primeiro, de tão decantado, passou para o âmbito do clichê, mas nem por isso é menos impactante na sua grandeza de falar de algo tão complexo como a relação dicotômica do artista com sua obra. A partir das palavras do poeta, visualizo não só algo que tem sido recorrente nos ditos sobre o ator — alguém para o senso comum, capaz de fingir ser outro(s) diferente de si —, mas também as inevitáveis relações com realidade, verdade, sonho, fantasia que margeiam as referências aos artistas de uma maneira geral e, de forma particular, ao ator e seu trabalho. Assim, tomo essas imagens poéticas como mote para tratar dos conceitos que entendo norteadores da minha reflexão, tendo como hipótese a

idéia de que a mídia opera com textos e imagens que propõem um certo modo de abordar o ator e seu trabalho. Nessa hipótese, esses modos também assumem um papel importante na formação do artista, na medida em que dizem respeito a ditos pertencentes ao senso comum e, ao mesmo tempo, que têm sido recorrentes nos discursos sobre o ator — talento apriorístico, vaidade como característica, relação dicotômica entre fantasia e realidade, exposição da intimidade e da vida privada dos atores — para citar alguns.

No primeiro dos trechos poéticos citados, Pessoa bem poderia estar referindo-se ao ator; bastaria para isso uma licença poética e a mudança na escrita do sujeito referenciado pelo autor. Quanto ao segundo, pergunto-me se haveria uma descrição mais precisa e tão bela na sua imagem, capaz de configurar a ação desse alguém que reinventa gente, lugares e coisas, criação essa comumente denominada de “falsa”, em contraposição à realidade da vida cotidiana, que é a “verdadeira”. O que estou propondo, de forma bastante rudimentar, é o deslocamento de um sentido explicitado na poesia, para vê-lo e pensá-lo como mote para a ação de outros sujeitos, os artistas atores. Os sentidos a que me refiro têm sido recorrentes e marcantes nos discursos sobre o ator, nos diferentes modos de sê-lo no mundo ocidental, em diferentes lugares e tempos, estando subsidiados por conceitos, como simulacro, mimese, verdade, realidade, verossimilhança. O trabalho do ator ocidental tem sido amplamente pautado e valorado, na medida de sua capacidade de simular a ação de outro, ou seja, de aparentar exteriormente, tornar-se semelhante na forma, na aparência exterior, enfim, fingir. Pretendo nessa discussão, além de situar os conceitos — dando-lhes contornos e as formas que julgo importante para essa reflexão — desde já problematizar esses mesmos conceitos. A idéia de simulação conforme mencionada é a comumente aceita e utilizada. Porém há autores que pensaram de maneira diversa. Pretendo me apoiar na forma como o autor contemporâneo Jean Baudrillard⁸ reflete sobre a questão. Para ele, por exemplo, simular não é

⁸ O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard, em sua obra *Simulacros e simulação*, aborda por meio de exemplos da contemporaneidade (Disneylândia, acidentes nucleares, novas tecnologias) a

fingir, pois fingir é o mesmo que dissimular, ou ainda, é fingir não ter o que de fato se tem; enquanto simular é aparentar ter o que não se tem. Segundo o autor, a primeira questão diz respeito a uma presença, já a segunda, relaciona-se a uma ausência. A simulação, conforme a reflexão desse autor, daria conta de um real ao qual já não é possível atribuir uma origem, nem uma realidade. Para ele estamos vivendo numa lógica de simulação que já não tem a ver com a lógica dos fatos e uma ordem das razões. É o que ele chama de “precessão de modelos” na qual estes existem muito antes dos fatos, e os próprios fatos nascem na intersecção dos modelos (1991, p.26). Para Baudrillard (1991, p.76), a questão fundamental está relacionada à televisão e à informação, na medida em que estas nos trazem a antecipação do modelo no universo cotidiano e funcionam como meio de dissuasão dos fatos. Assim nos ensinam, por exemplo, que “a catástrofe nuclear não existe, não é feita para existir. O equilíbrio do terror repousa no eterno *suspense* do conflito (...)”. Promovem o que ele chama de “desestruturação mental mediante uma estratégia mental da catástrofe”. Para ele (*idem*):

(...) se toda a estratégia hoje em dia é de terror mental e dissuasão ligada ao *suspense* e à eterna simulação de catástrofe, então a única maneira de remediar esse cenário seria fazendo acontecer a catástrofe, produzindo ou reproduzindo a catástrofe real. Ao que a natureza se entrega de tempos a tempos: nos seus momentos de inspiração é Deus que, pelos seus cataclismas, desfaz o equilíbrio do terror em que os humanos estão encerrados. Mais perto de nós é a isso que se entrega também o terrorismo: a fazer surgir a violência real, palpável, contra a violência invisível da segurança.

Assim definida, a simulação parece se coadunar melhor com o trabalho do ator na contemporaneidade; de forma específica, com a idéia de representar outro que não a si mesmo dentro de uma abordagem midiática. Essa é uma das importantes questões que subsidiam a análise que tem seu início aqui desfraldado, mas deve ser melhor aprofundada no decorrer do trabalho.

É no transcurso dessas primeiras reflexões que decidi fixar o mergulho no campo teórico, buscando aprofundar algumas idéias, rachar alguns conceitos e,

questão dos simulacros e da simulação como algo pertencente a um plano do real sem origem

talvez, descortinar outras formas, limites, contornos, nuances, com os quais não havia ainda me defrontado ou que ainda não havia percebido.

Considerando que estamos tratando de mimese, simulacro, verossimilhança, verdade, aparência, catarse, que têm na civilização clássica grega as primeiras referências, recorreremos à *Poética* de Aristóteles e ainda a Hannah Arendt, que trata das relações entre público e privado a partir da experiência grega, para constituir a base teórica aqui inaugurada.

Optei por seguir uma das tendências em relação ao pensamento aristotélico, que é a de operar isoladamente com alguns conceitos, como fonte estimulante para novas observações e reflexões. Para dar início a essa reflexão, vou deter-me um pouco no conceito de mimese segundo Aristóteles.

Mimese e verossimilhança em Aristóteles

Imitar é algo inerente ao ser humano, escreveu Aristóteles, e nisso nos diferenciamos dos demais viventes. Os homens se comprazem com a imitação, e esse prazer repousa, por um lado, na vontade de aprender; e de outro, na identificação, no reconhecimento dos objetos imitados. Para Hannah Arendt (2000), o homem é o único ser capaz de comunicar a si próprio e não simplesmente comunicar alguma coisa. E essa comunicação se efetua na ação e no discurso. Embora a autora não faça referência direta ao conceito de mimese, sua afirmação parece estar ligada com a idéia anterior, justamente naquilo que as duas parecem trazer em comum: o homem como alguém que se identifica e se reconhece na relação com outro pela ação, ação essa que, precisamente porque é humana, adquire uma dimensão e um caráter singulares.

Segundo Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*:

Mimese, do grego *mineistkai*, imitar. A mimese é a imitação ou representação de uma coisa. Na origem, mimese era imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma idéia, um herói ou um deus. Na poética de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*) (2001, p. 241).

O conceito de mimese na *Poética* aristotélica está fundado naquilo que constituiu os cânones da tragédia clássica grega. Por isso, na definição de Aristóteles, a tragédia não imita uma ação qualquer, mas uma de caráter elevado, um modo idealizado de imitação que não se efetua por narrativas, mas por intermédio de atores, cuja ação deve suscitar o “terror e a piedade” e ter por efeito a purificação dessas emoções. Para ele:

(...) a tragédia não é a imitação dos homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (Aristóteles, 1985 p. 75).

Conforme Roubine (2003, p.15), a partir daquilo que ele denomina como uma revisitação de Aristóteles, a representação trágica que imita ações da vida não deve visar ao realismo, pois não se baseia no real (o fato como aconteceu), mas naquilo que é possível (fato como poderia ter acontecido). É por isso que um dos componentes mais importantes para o trágico é a verossimilhança.

A verossimilhança, na poética aristotélica, está fundada no campo daquilo que é plausível para determinada época, num grupo social, aquilo que as pessoas pertencentes a esse determinado tempo possam acreditar ser possível, o que provoca a adesão dessas pessoas. Nas palavras de Aristóteles: “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (Aristóteles, 1985, p.48).

Outro aspecto importante do verossímil está relacionado ao poder de persuasão. O possível é “persuasivo”, porque repousa em um determinado

sistema de crenças. Nesse sentido, será suprimido da representação trágica aquilo que é considerado irracional, ligado ao “maravilhoso” (aparições de deuses, de monstros), e o irracional, relacionado ao “monstruoso” (que provoca incredulidade), pois ambos rompem com a persuasão, devendo ficar restritos ao texto escrito; no caso da representação, ao relato. Na tragédia clássica, por exemplo, a violência jamais ocorre diante do público. Cabe a cada espectador atribuir ao que foi relatado o peso que lhe convém (Aristóteles *apud* Roubine, 2003, p.15).

Da mesma forma que “o possível e o necessário”, “o incontestável” também não será excluído da tragédia pela força do seu poder de persuasão. Roubine cita como exemplo a história de César, assassinado por Brutus, a quem ele tinha como filho. Um fato como esse, representado teatralmente, é crível, por tratar-se de uma história conhecida de todos e que a ninguém causaria dúvidas (Ibid, p.17).

Na visão aristotélica, não cabe ao poeta narrar os fatos acontecidos, tais como ocorreram em determinado tempo e espaço, mas o que poderia acontecer, o possível, segundo a verossimilhança e a necessidade (Aristóteles, 1985, p. 78). Para o autor grego:

Se a tragédia é a representação dos homens melhores que nós, importa o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são(...) (Aristóteles, 1985 p. 85).

Para Aristóteles (1985), a obra de arte tem a função de provocar um prazer de natureza estética pela representação do real, o qual decorre da representação (a criação artística), não do objeto representado (aquilo que a provocou ou inspirou). O prazer fruído da representação relaciona-se com sua dupla origem emocional, experimentada na piedade e no terror.

A finalidade do prazer suscitado pela obra de arte é o aprimoramento e o apaziguamento do coração. A tragédia, ao representar a piedade e o terror, realiza a depuração desse gênero de emoções. Eis, então, o princípio da catarse.

As duas emoções citadas distinguem-se pela orientação de afeto: a piedade é uma emoção altruísta, pois é voltada para o outro que sofre injustamente; já o terror é egocêntrico, na medida em que o que aterroriza é a possibilidade de acontecer comigo aquilo que ocorreu com o outro. “A piedade se dirige ao homem que não mereceu sua desgraça; o terror, a desgraça de um semelhante” (Aristóteles, 1985 p. 53).

Para Roubine (2003), o paradoxo da catarse é que o *prazer* da representação procede de duas emoções que são experimentadas como *desagradáveis*. Sinto prazer diante de acontecimentos que teriam me enchido de terror ou compaixão, justamente porque são mediados por procedimentos de representação. O medo e a piedade que sinto no teatro estão purificados da amargura que os impregna na realidade. Essa teoria baseia o prazer e, portanto, a prática do teatro na identificação. A catarse só pode operar-se quando o espectador acaba por confundir a imagem e seu modelo.

No trágico, o campo da representação é delimitado de maneira bastante paradoxal: por um lado, pressupõe a idealização no desenho dos personagens; de outro, as exigências da catarse fazem com que o espectador não deva se sentir afastado da humanidade que o palco lhe mostra.

Assim, a noção de idealização da tragédia não deve mostrar um mundo purificado do mal e submetido à pura virtude; deve, antes, mostrar ações próprias a provocar terror e piedade, sem resultar em uma representação na qual os heróis se excedam em suas virtudes ou em seus vícios. Deve buscar uma norma média, uma justa medida. Trata-se de desbravar o caminho mais direto para uma efusão emocional, ou seja, a identificação com o herói (Roubine, 2003, p.19-20).

Em resumo, se não acredito na ação representada, também não acredito na realidade das desgraças e, se não creio nas desgraças, não me apiedo ou me aterrorizo. Para Roubine:

(...) Aristóteles e seus comentadores não reivindicam absolutamente uma representação do real apoiada na aparência sensível e nem num mimetismo fotográfico. Ao contrário, valorizam o inteligível, ou seja, uma percepção que transpassa a aparência e que dá conta do seu objeto. Eis por que não tem dificuldade de pregar uma idealização formal deste último, um embelezamento ou enobrecimento da “Natureza”. É que, ao corrigir os “defeitos”, o poeta é infiel apenas a aparências superficiais. Em compensação favorece os elementos que tornarão inteligível esse objeto (Roubine,2003 ,p. 25).

Segundo Roubine (2003, p.17), a imitação esteve no cerne do aristotelismo francês⁹. E muito embora a maioria dos teóricos estivessem mais preocupados com o “poema dramático”, e não com a sua representação cênica, alguns comentadores franceses de Aristóteles, adeptos da imitação da natureza, mencionam a busca da similitude entre a representação e seu modelo. Utilizam como exemplo os figurinos, o gestual e a dicção dos atores – inúmeros instrumentos que devem ser mobilizados para “tornar o fingimento semelhante à própria verdade”. E entendem que o objetivo da representação teatral deva ser um verdadeiro processo de alucinação, até mesmo alienação. O espectador deve esquecer que está no teatro e “acreditar que está presenciando um acontecimento verdadeiro”. São justamente estas últimas idéias que serão retomadas e redimensionadas no drama realista.

Ainda sobre a tragédia e sua idealização da natureza, segundo Aristóteles, a arte, pelo domínio das leis do “belo”, permite “corrigir a natureza sem ser-lhe infiel”. É o caminho de uma idealização. Esse processo está baseado no conceito de “bela natureza”, a ser questionado pelos teóricos do drama burguês, que

⁹ No livro *Introdução às grandes teorias do teatro*, Jean-Jacques Roubine faz uma historiografia da dramaturgia renascentista francesa, que se pautou, principalmente, por uma retomada dos preceitos aristotélicos na escrita dramática .

recusarão a “bela natureza” em nome de uma “natureza verdadeira”, uma proposição de realismo estrito, anteriormente mencionado.

A “bela natureza” se caracteriza por quatro parâmetros: “o Belo, o Agradável, o Nobre e o Simples”. Cabe ao artista fazer uma triagem e privilegiar o que de mais belo, agradável, nobre e simples existe em seu modelo (Ibid., p.30). A “bela natureza” induz ao chamado princípio da estilização. Dessa forma, embora deva a arte buscar uma representação idealizada do real, em momento algum isso deve se constituir em obstáculo à participação e à identificação do espectador, o que significaria a impossibilidade da catarse.

O princípio da “bela natureza” apóia-se num par de conceitos antitéticos, que são o falso e o fictício, os quais podem ser definidos da seguinte forma: o falso seria responsável pela deterioração e destruição da realidade, enquanto o fictício, ao contrário, é a valorização de algo que imitou e aperfeiçoou a natureza.

O verdadeiro e o verossímil no drama burguês

Do ponto de vista da tragédia clássica, a verdade entendida como fidelidade à natureza é insuficiente e talvez perigosa, justamente pelo vínculo estreito com a natureza bruta. Ela pode chocar e ser um obstáculo à identificação. Verdadeiro e verossímil podem muito bem ser conciliados, desde que se busque na representação algo que seja tolerável para quem a ela assiste; o verdadeiro na representação trágica precisa ser embelezado, tornando-se assim verossímil (Roubine, 2003, p.32).

De outra forma, o drama burguês do século XVIII erigiu a veracidade como critério único do “belo”. Não é mais o verdadeiro que deve ser descartado, caso pareça inverossímil, mas, ao contrário, há a recusa do verossímil como critério de imitação, uma vez que verossimilhança não significaria retrato fiel da realidade. O

drama burguês real-naturalista não busca somente a participação do espectador, mas sua alienação completa, sua alucinação. Com a instauração da imitação perfeita como critério para o belo teatral, nada mais desejável que a confusão do espectador, tornando-o incapaz de distinguir ficção e realidade.

Notadamente o drama burguês caracterizou-se por uma estética realista, o que significou, grosso modo, privilegiar o comprovado, em detrimento do plausível, proposto por Aristóteles e seus comentadores. Houve, pode-se dizer, dois momentos ou pensamentos distintos que caracterizaram o drama burguês. O primeiro, chamado drama romântico, instaura um realismo relativizado, em contraposição ao modelo da tragédia clássica, principalmente, no rompimento com a idéia de idealização e ausência de caráter especial; porém, por outro lado, não chega a impregnar-se pela utopia realista de uma confusão entre o real e o representado. Existe uma opção por conservar o sentimento da especificidade do palco. A ilusão acontece à medida que decorre do artifício.

O novo gênero dramático, calcado na indistinção entre realidade e ficção, instaura um paradoxo que contradiz o “confusionismo” reivindicado por alguns teóricos. A “imitação perfeita” resultaria em uma diluição do teatro na realidade que ele mimetiza? Formulando de outra maneira, continuaria a ser teatro caso se igualasse à natureza? Ou ainda, seria possível essa imitação perfeita que não distingue natureza bruta de realidade artística? A resposta vem nas palavras de outro autor, numa referência ao ator que busca essa “imitação perfeita”: “*Ao contrário, o ‘ator imitador’ precisa conservar permanentemente a consciência de uma dualidade separando a ficção e seu modelo*” (Diderot *apud* Roubine, 2003, p. 82).

Conforme descreve Roubine, para os românticos do século XVIII, caso fosse levada a termo, a lógica do realismo levaria à supressão do teatro, pois as próprias condições materiais da encenação, ligadas à especificidade do espaço, tanto da atuação quanto do público, convergem para uma configuração do

trabalho do ator, em que representar torna-se recriar cenicamente a realidade. Assim, afirma:

Para imitar de maneira convincente um modelo, para “fornecer” um personagem, o ator deverá reinventar seus gestos, conferido-lhes uma amplitude e uma singularidade que não teriam tido na realidade (ROUBINE, 2003, p. 83).

Ocorre que a burguesia, classe que detinha o poder político e econômico da época, não se reconhece num drama que tem como valores o culto ao individualismo, a fascinação pela morte, o apego às paixões, e que, além disso, é severamente criticado por ser falso, convencional e empolado. Segundo Roubine (2003, p.109): “Os românticos eram bastante criticados por se satisfazerem com o paroxismo e a exacerbação mórbida das paixões”.

Começa, então, por se estruturar uma outra dimensão do drama realista, diametralmente oposta à proposta romântica, a do real-naturalismo. Essa expressão dramaturgica objetivava dar conta, conforme os preceitos da época, da totalidade do real, com exatidão.

Para Roubine (2003, p.110):

Um mimetismo radical, que exclui qualquer idealização, qualquer estilização. Que denuncia como imposturas a elipse, a atenuação, a fantasia, o irrealismo (...) Esse teatro se atribui como missão “fotografar” os meios sociais tais como existem.

O drama realista pretende traduzir a realidade exatamente como ela se mostra. Isso significa revelar o homem frente a seus problemas cotidianos, prosaicos; traz à cena o cotidiano, o homem “comum”, apagado num todo social e que tem algo a dizer. Os personagens são determinados por causa e efeito, explicados de forma lógica e científica. A veracidade que passa a caracterizar a representação teatral funciona como fonte de informação e emoção para o espectador, uma vez que ele se sente mais identificado com personagens que se lhe assemelham.

Conforme Roubine (2003, p.112), com todo o rigor científico pretendido na observação da realidade e sua transcrição cênica, o drama naturalista não perdeu de vista seu caráter teatral e conseqüente vínculo com a arte. O mimetismo mais rigoroso não conseguiu excluir procedimentos de estilização indispensáveis para constituir o fazer teatral enquanto arte. Além disso, a contribuição do naturalismo não está na exigência de um realismo integral a ele atribuído, mas antes, num retorno ao teatro da ilusão da vida, em oposição a um “academicismo congelado” que pautou o neoclássico e, em certa medida, manteve-se presente no romantismo.

A escolha por pensar os conceitos de mimese, verossimilhança, catarse, verdade, aparência, em dois pólos da dramaturgia e do pensamento teatral, em termos estéticos e éticos — a tragédia clássica e o drama realista — deve-se ao fato de essas formas dramáticas terem pautado muito do que foi ou é produzido no âmbito do conhecimento e prática teatral ocidental. A abordagem realista representou uma ruptura, uma mudança de paradigmas importante, tanto em relação ao que até então tinha sido pensado como ao que se sucedeu em termos de teatro no ocidente.

Assim, esse primeiro “bloco” está centrado nos conceitos, já citados anteriormente, que estão profundamente imbricados, o que levou a definir cada um na relação direta com os outros. Na seqüência, vou me deter ainda um pouco nesses mesmos conceitos buscando, porém, pensá-los a partir de uma análise mais contemporânea, tendo como mote as idéias do filósofo Slavoj Žižek, nas quais o real está pensado em sua perspectiva contemporânea de relação com o virtual, bem como com a retomada da idéia de simulação abordada por Baudrillard.

Real, virtual e simulacro na contemporaneidade

Bem diversa da visão aristotélica é a forma como está abordada a idéia de real por Zizek (2003) em sua obra *Bem-vindo ao deserto do real*. A diversidade de abordagem, é importante que se mencione, constando nas referências em relação a tempo, espaço, época e conteúdo que pautaram cada autor. Os preceitos aristotélicos mencionados referem-se à criação artística, especificamente ao teatro trágico na Grécia clássica. Zizek, por sua vez, faz uma abordagem psicanalítica da questão do real, pontuada por outras questões a ela associadas: verdadeiro, falso, fictício, no seu texto relacionadas a acontecimentos da sociedade contemporânea. As questões articuladas por Zizek, embora não se refiram diretamente ao fazer teatral, possibilitaram uma melhor articulação dos conceitos com os quais estou trabalhando, por isso a importância de subsidiar esta análise com as idéias desse autor.

Na discussão proposta por Zizek, uma questão importante é a base em que está fundada a relação com o Real do homem contemporâneo. Para o autor, ao contrário do século XIX, no qual o homem buscava os ideais utópicos ou científicos, no século XX, tudo está concentrado na “paixão pelo Real”. O momento derradeiro e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária: “O Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (2003,p.19). Nesse sentido, a autenticidade somente torna-se possível num ato de violenta transgressão em relação ao próprio corpo.

Essa paixão pelo Real, referida por Zizek (2003), concretiza-se em atitudes desesperadas de volta ao Real do corpo. É assim no ato de produzir cortes no corpo, experimentado por alguns, não com o intuito de provocar a própria morte mas, ao contrário, de sentir mais presente a própria vida. Como esse, afloram outros atos, estratégias, atitudes em que também se parece buscar a mesma sensação. Há os que experimentam manter relações sexuais sem proteção com

peças soropositivas (infectadas pelo vírus HIV); há, também, aqueles que participam de uma brincadeira cujo objetivo é sobreviver à travessia de uma rodovia muito movimentada com os olhos vendados, tentando chegar ao outro lado da rua. Para o autor, embora evidente o fenômeno patológico desses atos, a tentativa é a de recuperar algum tipo de normalidade, alguma relação com a concretude do Real, um acesso direto ao Real, no sentido lacaniano.

Esse seria um contraponto à outra questão abordada pelo mesmo autor: a realidade virtual. Para Žižek (2003, p.25), a realidade virtual generaliza “o processo de nos oferecer a própria realidade desprovida de sua substância, ”o que significa a realidade esvaziada do que ele denomina como “o núcleo duro e resistente do Real”. São dessa natureza os produtos oferecidos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool, sexo virtual, ou seja, sem sexo.

Ocorre que nesse processo de virtualização chegamos a um tal ponto que sentimos a assim denominada “realidade real” como virtual e espetacular. Foi assim que assistimos repetidamente às explosões das torres do World Trade Center e, posteriormente, aos ataques ao Iraque, como se fossem um filme hollywoodiano de catástrofe, cuja ação aconteceu apenas na tela da televisão.

Para Žižek, o colapso das torres do World Trade Center seria o ápice da “paixão pelo real da arte do século XX” (Idem, p.26). Os próprios terroristas parecem ter calculado o efeito espetacular de sua ação.

Quando vimos pela tela da televisão as duas torres do World Trade Center caindo, ficou patente a falsidade dos reality shows: ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando — representam a si mesmas (2003, p.26).

Zizek parece referir-se à crueza do Real que, mesmo quando apresentado de forma espetacular, nos defronta com algo grotesco, cru, chocante e tocante, somos como que devolvidos a uma concretude da vida. As torres foram destruídas, desabaram com tudo e todos que nelas estavam, restando apenas escombros, restos de ferro e concreto armado. Já ao que assistimos nos *reality shows* são pessoas transformando a própria vida em ficção, agindo “como se”. O campo virtual torna-se o lugar de materialização da simulação no espetáculo da vida contemporânea, o que nos remete de volta ao início dessa discussão quando falávamos de simulação, aparência externa, fingimento.

Em seu livro *Simulacros e simulação*, o filósofo Baudrillard distingue simulação de fingimento estabelecendo as bases sobre as quais cada uma dessas ações pode se erigir. Assim, tornou-se importante para nossa reflexão responder à questão: se simular não é fingir, em que se distinguem essas duas idéias?

Para o autor, fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade, pois nos dois a diferença entre o verdadeiro e o não-verdadeiro continua a ser clara, estando apenas disfarçada. Por sua vez, a simulação põe em cheque a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. Ele cita como exemplo alguém que finge estar doente: este alguém executa alguns procedimentos que fazem crer no seu fingimento, mete-se na cama, por exemplo. Porém, aquele que simula uma determinada doença recria em si próprio os sintomas e passa, ele mesmo, a crer no que lhe acontece. Diante desse fato, como afirmar estar ou não essa pessoa doente?

Eis, então, a Medicina e a Psicologia diante de uma verdade da doença que não pode ser encontrada ou comprovada por suas causas objetivas, não se tratando, então, de uma doença “verdadeira”. O que a simulação parece colocar em voga é o fato de que a verdade, a referência, a causa objetiva deixaram de existir. Ou, pelo menos, já não é possível atribuir-lhes o sentido *stricto* de uma verdade cartesiana. Deixando de lado o significado paradigmático que a idéia de

simulação possa ter trazido para as ciências médicas, gostaria de pensá-la no campo do trabalho do ator.

Considerando que o ator ocidental é aquele que simula através de sua ação ser outros que não a si mesmo, podemos pensá-lo como alguém que recria no seu próprio corpo (os sintomas), de forma a efetivar um outro ser (a doença), reinventado em seu corpo. Chamo atenção para o fato de a ação do ator não ser um fingimento, uma dissimulação, mas uma recriação, a produção de uma outra realidade. De outra forma, em que se diferencia a ação do ator daquele que simula uma patologia?

O ator tem que acreditar na sua simulação e, ao mesmo tempo, entender e guardar a forma, o caminho, o percurso que tornou possível essa criação, pois precisa ser capaz de retomá-la indefinidas vezes. O ator precisa trabalhar na duplicidade de quem se entrega com veracidade àquilo que está fazendo, sem, contudo, perder de vista o como está sendo feito.

No século XVIII no ano de 1769 Diderot escreveu uma obra que aborda de forma muito contundente essa questão. Trata-se do *Paradoxo sobre o comediante* considerada uma das mais importantes reflexões sobre o trabalho do ator, especialmente sobre as relações entre o que ele denomina a alma do comediante e sua expressão. Para Diderot (1973, p.461), o ator (ou comediante) é aquele que não se deixa afetar no íntimo pelos personagens que representa. Ele usa sua imaginação, sua capacidade de julgar e imitar, seu senso de observação, para fortalecer-se e construir seu trabalho -- diferente daquele que o autor chama de ator sensível, cuja criação está sujeita aos sentimentos que o tomam no momento da representação. Para Diderot, esse tipo de comediante (chamado “ator sensível”) não logra êxito em desempenhar duas vezes seguidas o mesmo papel: muito ardente na primeira vez, está esgotado e frio na segunda, enquanto o outro, o “copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, um observador contínuo das sensações humanas” (idem, p.461), vai aprimorar seu trabalho a partir das reflexões que cada espetáculo lhe possibilita.

O paradoxo apontado por Diderot é justamente o fato de o ator ter de simular os sentimentos, fazendo a todos crer que está sofrendo “verdadeiramente”, sem no entanto ter de experimentá-los “de verdade no momento da representação. O ator deve preferir o estudo ilimitado da arte ao instinto limitado da natureza (idem, p.486). Nas palavras do autor (1973, p.490):

(...) segundo dizem, um orador vale mais quando se esquentar, quando é tomado de cólera. Eu nego. É quando imita a cólera. Os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. Nos tribunais, nas assembléias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos, finge-se ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos. Aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada executa.

Essa é uma questão que atravessa o trabalho do ator desde outros tempos e está diretamente relacionada às dicotomias entre verdadeiro e falso, realidade e fantasia, tão presentes na contemporaneidade, especialmente nos produtos e na lógica da mídia.

Não é sem motivo que nos materiais midiáticos as referências à atuação do ator são marcadas por expressões como “Ele está sendo verdadeiro”, “Parece de verdade”; ou, de outra forma, “Faltou verdade”, “Não está sentindo bem o papel”; ou, ainda, as inevitáveis relações com a “vida real” (cotidiana), pois ela é a grande referência de real, no sentido daquilo que parece palpável, apreensível. Menções povoadas de uma idéia de verdade relacionada a algo crível, porque vivenciado com veracidade. Assim, é comum vermos utilizados na mídia, em oposição: realidade e fantasia, verdadeiro e falso, vida real e ficção, particularmente em relação ao ator e às formas como os vemos e nos relacionamos com eles. De outra forma, também é comum, na mesma mídia, um esmaecimento dessas oposições, de forma a favorecer justamente a relação contrária; o que tinha sido colocado em oposição é apresentado como complementar ou de outra forma como indissociável.

É também interessante pensar como essas “antíteses”, citadas anteriormente, podem alternar-se, como ausência e presença, em relação ao ator e a seu trabalho, atribuindo sentidos de verdade -- relacionada a uma idéia de realidade; ou de fantasia -- ligada a uma idéia de falsidade.

Assim, o ator é um indivíduo constituído de singularidade, personalidade, pertencente a um tempo, a um modo de se forjar socialmente, não se contrapondo à sua função, que é a de representar outro que não a si (personagem fictício), porém distingue-se dela. A personagem, por sua vez, é um ser fictício, criado, estruturado por um dramaturgo ou pelo próprio ator. Para fazer a simulação do ser ficcional, o ator faz uso de seu corpo físico, material, porém este, na representação, está dimensionado por outros padrões de utilização corporal diferentes dos da vida cotidiana.

É, também, interessante pensar como essas “antíteses”, citadas anteriormente, podem alternar-se, como ausência e presença em relação ao ator e seu trabalho, atribuindo sentidos de verdade relacionada a uma idéia de realidade ou fantasia ligada a uma idéia de falsidade.

Na vida real...

Passo agora a discutir dados coletados no material empírico que dão conta justamente dessa *mélange* entre realidade e ficção, vida privada e vida cênica. Nesse sentido, ora alguns atores discursam buscando pontuar as semelhanças entre seu “eu” privado, particular e a personagem que estão representando; ora o oposto, fazem questão de frisar que a personagem é bem diferente de si mesmos. Para além do fato de que sobre essas escolhas recaia, por vezes, um forte conteúdo moral centrado, principalmente, em idéias sobre bondade e maldade, perdedores e ganhadores, os que têm bom ou mau caráter, o cerne da questão é sempre a relação com aquilo que o senso comum denomina de “vida real”. Em virtude disso, um ator é valorado em seu trabalho por habilidades que demonstrem essa relação com a realidade. Por exemplo, um ator é considerado “bom” (talentoso, eficiente) se capaz de “chorar de verdade”, o que significa, além de verter lágrimas sem artifícios exteriores (cristal japonês, por exemplo), manter-se profundamente emocionado e entregue, mesmo depois que termina a cena. Em

uma das edições da revista *Tititi*¹⁰ de junho de 2004, o comentário que precede a entrevista da atriz Daniele Winits é o seguinte:

Fama, talento e muita sensualidade. Por trás de tantos atributos Daniele Winits esconde um lado romântico e sensível. Poucas pessoas sabem que a musa costuma deixar o set de gravações de Kubanacan chorando.

Nos materiais midiáticos (revistas, encartes de jornais, programas de tevê) que se dedicam a falar sobre os atores, são comuns os relatos em relação àqueles que se envolvem tão profundamente com o que acontece com seus personagens que permanecem abalados e levam para seus cotidianos os problemas da ficção. Também são comuns as menções do que seriam práticas consideradas próprias do trabalho do ator, cujas raízes estão no elo com a “realidade”, por exemplo: o dito “laboratório”. Constantemente citado em entrevistas, acredita-se que tenha inspiração nas propostas stanislavskianas que buscavam a aproximação do trabalho do ator com a vida “real” cotidiana (uma atuação verdadeira e natural); ao mesmo tempo, essas propostas estavam centradas no processo da criação artística e não no resultado, o que conduziu para uma idéia de experimentação e, por isso, de laboratório. A idéia de “laboratório teatral” tem outras acepções na tradição teatral, uma delas foi instaurada pelo diretor polonês Jerzy Grotowski e ficou conhecida como “teatro laboratório”¹¹.

A prática do “laboratório”, tal como mencionada pelos atores em entrevistas, consiste na aquisição de informações pela observação, em alguns casos, da experimentação, de determinados locais e experiências pessoais que se

¹⁰ “Casamento é o sonho de toda mulher”. In: *Tititi*, ano VI, n.º 250, 23 de junho de 2003.

¹¹ A idéia de teatro laboratório instaurada por Grotowski, segundo Jennifer Kumiega, “constituiu uma pesquisa, meticulosa e intransigente, em quase todas as áreas de estudo relativas ao ator, seu corpo e sua prática. Nos primeiros escritos teóricos de Grotowski encontra-se uma afirmação fundamental: para sobreviver, o teatro deve-se concentrar sobre o ator e sobre os resultados cênicos dos métodos de representação”(tradução minha). Grotowski, seguindo a tradição instaurada por Stanislavski, enfatizou o processo de investigação e criação em detrimento do resultado cênico (espetáculo).

relacionem diretamente com a personagem a ser representada e, a partir dessa experiência “real”, tornar-se apto a criar de maneira mais eficaz sua personagem da ficção. O ator busca na realidade os subsídios para a construção da personagem tendo em mente que dessa forma ela será mais verdadeira. Embora essa abordagem da construção do trabalho do ator encontre eco na tradição teatral, e, por isso, assuma *status* de conhecimento, torna-se banal na medida da superficialidade com que é mencionada na mídia.

A idéia de laboratório na prática teatral está fundada num trabalho profundo, ou seja, no ato de o ator debruçar-se sobre a própria criação e, imerso nessa dedicação efetivar descobertas, experimentar de forma intensa o ato criador, e constituir o próprio trabalho a partir de uma experiência profunda. Na mídia, a idéia de laboratório parece ser a de “dar uma olhada” rápida na vida cotidiana e tentar absorver gestos, falas, dicas, trejeitos que ajudem o ator a compor sua personagem, ou simplesmente lhe possibilitem justificar suas escolhas para sua personagem. Assim, tornou-se lugar comum nos materiais midiáticos mencionar a experiência do “laboratório” como justificativa para a maneira como foi criada a personagem, tendo por base, quase sempre, a imitação do cotidiano.

Outro procedimento, também mencionado como próprio do trabalho do ator, bastante especulado e citado reiteradamente nas entrevistas, são os truques, técnicas, estratégias que cada ator utiliza para conseguir “chorar de verdade”, sendo apontado como ideal aquele que consegue fazê-lo sem necessitar de truques, buscando tão somente nos seus sentimentos aquilo que aciona o choro. Nesse caso, o ato de chorar serve como termômetro para analisar a capacidade de entrega e de exposição dos sentimentos. Retirei da revista *Minha Novela*¹² esse exemplo que considerei bastante contundente e representativo desse “envolvimento” emocional que priva – pelo menos por alguns instantes – o ator de uma questão que é cerne na constituição do seu trabalho: a dicotomia entre seu envolvimento emocional e a capacidade de perceber objetivamente o momento da

¹² “Choro verdadeiro”. In: *Minha Novela*, edição n.º 201, 07 de julho de 2003.

representação, como algo a ser repetido. Sob o título de “Choro verdadeiro”, a cena foi descrita da seguinte forma: Helena Ranaldi é uma atriz intensa de verdade. Na quinta-feira (dia 26), na hora de gravar a cena em que Raquel foge do carro com Ivone (Arlete Heringer), após atirar em Marcos (Dan Stulbach), Helena se emocionou e caiu em choro compulsivo. E demorou para conseguir se recuperar. “É impressionante a concentração dela. Helena é uma intérprete admirável”, elogia Arlete. A idéia de concentração, nesse caso, está relacionada a um descontrole emocional que remete à vida real.

Ainda sobre as práticas ligadas especificamente ao trabalho do ator, uma questão que sempre atravessa os comentários sobre seu desempenho, tanto pelos próprios atores quanto por aqueles que falam sobre seu trabalho, é a valorização da representação do ator à medida que o mesmo se aproxima ao máximo da realidade transformando seu próprio corpo. Assim, assume uma importância fundamental o ator ser capaz de atos que transformem plasticamente seu corpo, como engordar; emagrecer; raspar, cortar ou pintar o cabelo; ou, de outra forma, aqueles que envolvem tabus corporais: ficar nu; beijar outra pessoa na boca; fazer carícias consideradas íntimas em outra pessoa; brigar; bater; apanhar; justamente porque todos esses procedimentos aproximam o trabalho do ator da chamada “realidade”, tornando mais consistente sua representação. Nesse sentido, as dúvidas e curiosidades articuladas nas entrevistas são sempre da ordem de: como é possível beijar alguém e não se envolver emocionalmente com essa pessoa? Existe beijo técnico? Qual o significado disso, ou como acontece na prática? Como é possível fazer carícias íntimas em alguém sem ficar excitado? As cenas de violência são sempre “de mentira”, ou eventualmente alguém apanha de verdade? Essa última pergunta também é feita com relação às cenas de sexo. É possível que alguém fique excitado representando uma cena de sexo? Para além dos tabus morais que essas questões possam significar, elas demonstram um desejo de saber daquilo que se aproxima da chamada “realidade da vida”.

Em entrevista ao programa *Altas Horas*, da Rede Globo, do dia 1.º de fevereiro de 2004, a atriz Taís Araújo, protagonista da atual novela das sete da mesma emissora, perguntada sobre as cenas que envolvem a simulação de violência física, afirmou que, quando se trata de tapas no rosto, ela prefere que sejam de verdade, pois a ajudam a encontrar a emoção na medida exata. É novamente o “real” na sua extrema materialidade, corporificado num ato de violência como signo de algo verdadeiro ou que proporciona essa ponte com “realidade”, no sentido de verdade, e de verdade no sentido de concretude.

É inegável que o trabalho do ator acontece tão somente no e com o seu corpo: esse é seu material de trabalho. Essa mobilização corporal psicofísica vai constituindo o ator tanto na cena quanto fora dela. Existe uma transformação do corpo do ator para construção das personagens, e esse fato vai constituindo o ator como indivíduo, mesmo quando não está representando. Porém, este não é um privilégio do ator, um professor, um médico, um bancário, um jornalista, um bailarino, um pedreiro, um servente, todos são constituídos, também, por suas ações profissionais. Afinal, nos afirmamos como seres humanos em nossas ações. Por isso, se nos constituímos de forma particular, única e diferenciada, é porque nossas ações, inclusive as do trabalho, são peculiares. Conforme Hannah Arendt (2002,p.16): “A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha existir”.

Quais são as peculiaridades que compõem o ser ator na construção do seu trabalho? Arrisco afirmar que uma das particularidades deve-se ao fato de o trabalho do ator não ser passível de uma objetivação. Ele não pode ser tornado objeto, principalmente para o ator que, em estado de representação, não pode se distanciar em tempo algum de sua ação, embora deva manter a dicotomia entre fazer e ter consciência do que está fazendo. A peculiaridade do trabalho do ator parece estar na natureza do seu engajamento físico e mental, que não podem se dissociar. Mesmo se pensarmos na TV e no cinema, nos quais a ação do ator está

profundamente fragmentada e muitas vezes deslocada de uma ordem cronológica, em que a escolha final do que permanece da ação não é do ator, e em que o ator pode refazer seu trabalho quantas vezes for necessário e, após cada gravação visualizar o que foi feito, mesmo aí, o momento exato da representação, aquele instante em que o ator se entrega profundamente à representação, é único e não será jamais retomado, nem mesmo quando capturado e registrado por uma câmera.

Existe uma expressão fartamente presente no material empírico selecionado e tornada jargão nas referências feitas aos atores ou por eles. Trata-se da expressão: “na vida real”. Muito mais que um dado, esse é um dito quase atávico relacionado à figura do ator, principalmente após o drama real-naturalista (final do século XIX início do século XX), que se centrou na busca por um estreito elo com a vida cotidiana, bem como após o surgimento dos meios de comunicação de massa (cinema, TV, rádio, jornais, revistas), que também se pautam por uma estética do cotidiano. No século XX não é possível pensar sobre a dimensão e o significado do ator sem considerar o estatuto que a mídia lhe atribuiu. O significado de tornar-se um ator toma existência e assume uma dimensão própria, passando a impregnar um discurso, na medida dessa exposição pública, da *celebrização*. Esse reconhecimento que alcançou o âmbito mundial e até um determinado momento era bastante restrito — abrangendo aqueles lugares onde o ator conseguia chegar com seu trabalho — somente foi possível com os meios de comunicação de massa. Desde a criação do cinema, por exemplo, instaurou-se um modo peculiar de relação com o ator, com seu nome e a constituição do seu trabalho.

Retomando a questão da “vida real” em relação ao ator, pretendo inventariar alguns dos modos de trazer à tona a assim denominada “realidade”, presente no material empírico coletado, formas bastante recorrentes encontradas nos discursos dos atores, diretores, autores, público em geral, jornalistas, que buscam dar conta de um vínculo cada vez mais estreito entre a vida cotidiana do

ator(denominada como real) e a vida dos seus personagens de ficção. Enfim, uma abordagem midiática do ator, a qual está profundamente centrada na indistinção entre ficção e realidade cotidiana que enfatiza questões subjetivas, como ter ou não talento; o imponderado do relacionamento entre colegas de cena atribuído ao acaso; as coincidências entre o que o ator vive na ficção e o que acontece em sua vida privada; os exemplos pinçados da vida cotidiana do ator, que servem para corroborar ou negar o comportamento da personagem ficcional .

Entre os procedimentos fartamente encontrados estão as perguntas, respostas ou depoimentos relacionando personagens da ficção às individualidades privadas dos atores, seus modos de pensar/agir na vida cotidiana. Nesse sentido, o que parece importante de ser mencionado pelo ator ou por aqueles que dele falam em relação aos personagens de ficção?

A) Semelhanças e diferenças marcadas pela referência da “vida real”: A chamada “vida real” funciona como medida reguladora da ficção. Assim, em alguns momentos é importante salientar as questões que aproximam a ficção da realidade cotidiana. Em outros, ao contrário, o importante é assinalar a diferença entre as duas realidades. Porém, o referencial continua sendo a vida real. A partir dessa referência, adquire importância mencionar fatos como o de o ator Pedro Furtado¹³ namorar tanto na ficção quanto em sua vida privada mulheres com mais idade que ele: “Parece que não é só em *Mulheres Apaixonadas* que Pedro Furtado gosta de mulheres mais velhas. (...) na vida real, o ator, de 18 anos, anda de chamego com Liliana Castro, de 23”. Ou ressaltar que a atriz Regiane Alves¹⁴, que representa uma vilã que maltrata os avós na novela das oito, e na vida real é bem diferente. Ela revela na entrevista que seus avós são seus maiores amigos. Ou o ator Paulo Coronato¹⁵, que representa um taxista que mantém relacionamento com três mulheres ao mesmo tempo na ficção e confessa: “na

¹³ “Chamegos no ar”. *Minha Novela*, edição n.º 188, abril de 2003.

¹⁴ “Terrível mas só na ficção”. *Tititi* ano VI, n.º 239, julho de 2003.

¹⁵ “Já fui muito infiel não vou negar”. *Tititi*, ano VI, n.º 249, junho de 2003.

vida real já fui muito infiel”. Ou, ainda, o exemplo do ator Fábio Azevedo¹⁶, que participa de uma novela do SBT e afirma: “Acho que o Danilo (personagem) é bem diferente de mim. Sou bem pragmático, racional. Mas confesso: quando estou apaixonado fico como ele, muito emocional, (...) “. Sobre a atriz Manoelita Lustosa¹⁷ e sua personagem, uma avó que maltrata a neta, encontramos a seguinte afirmação: “Na novela das 8, uma megera. Na vida real, a atriz é um anjo que ama brincar com o netinho”. Já a atriz Zezé Polessa é descrita da seguinte forma: “Assim como sua personagem na novela das 6, a estrela evita preocupar-se em demasia com o visual”¹⁸. Esses exemplos foram mencionados a título de traduzir essa forma direta e comum de estabelecer relação entre o ator na vida cotidiana e seus personagens de ficção, uma forma de tratamento que acentua a possibilidade desse elo, bem como marca uma referência em relação ao trabalho do ator largamente mencionada.

B) Relação que busca similaridade física entre a figura cotidiana do ator e seus personagens de ficção: Embora mais comum, a maneira exemplificada no item anterior não é a única forma de estabelecer o vínculo entre ficção e a “vida real”. A busca por uma similitude entre ator e personagem, que começa pela aparência física, também é uma recorrência na mídia, onde a imagem é um valor importante e parece revelar quase tudo. Assim, o esquema para estruturar telenovelas, filmes e seriados continua sendo o do folhetim, do melodrama. O melodrama é um gênero literário e dramático que surge no século XIX, dentro do assim chamado romantismo. As personagens do drama melodramático são absolutamente estereotipadas. Há uma completa subordinação da personagem à trama, e isso tem por consequência os chamados personagens instantâneos — aqueles que entram em cena e são imediatamente identificados pelo público. O foco dessa dramaturgia é a trama.

¹⁶ “Romântico, porém muito decidido”. *Tititi*, ano VI, n.º 253, julho de 2003.

¹⁷ “Sou uma avó muito coruja”. *Tititi*, ano VI, n.º 260, setembro de 2003.

¹⁸ “Talento e muita simplicidade”. *Tititi*, ano VI, n.º 239, abril de 2003.

As personagens no melodrama são tipos bastante fixos, semelhantes a máscaras. A heroína, quase sempre a personagem central, é a personificação da virtude, um modelo de qualidades físicas e emocionais. Seu grande problema é a suscetibilidade a qualquer perigo. A trama gira em torno da vulnerabilidade da personagem, aumentada diante de sua passividade frente ao perigo. A ameaça à heroína é o estopim para acionar a trama.

Já o vilão é implacável, gerador de sofrimento da heroína, sempre ameaçando sua integridade física. Extraordinariamente ativo, são suas atitudes e decisões que controlam o desenvolvimento da trama. Muito objetivo, ele não hesita em suas ações. Seus objetivos são a vingança contra o herói, que se contrapõe a seus planos, e a posse dos bens do herói ou da heroína.

Os vilões podem ser sérios, nesse caso, são a encarnação de todos os vícios: personagem de alto contraste, repulsivo e inteligente, conquistando com coragem a platéia num misto de simpatia e repulsa. Mas podem também ser cômicos: sem princípios, mas menos ameaçadores que o vilão sério; um tanto atrapalhado, de maneiras afetadas, um bobo enganado, mas esses tipos não sustentam o melodrama sozinhos, acompanhando quase sempre o vilão sério.

O herói, por sua vez, está sempre entre a heroína e o vilão, representa a virtude e enfrenta todos os perigos para salvar a heroína. Eventualmente, pode cair no vício da bebida ou jogo, porém, regenera-se no final, e sua bondade natural o conduz ao arrependimento.

As personagens secundárias não participam de forma decisiva da trama. O velho senhor, por exemplo, é o pai ou padrinho da heroína, que tem a função de fazer o discurso moralista. A velha senhora, por sua vez, é a mãe ou a ama da heroína, e sua função é reforçar o efeito patético, destacar o sofrimento da mocinha.

No melodrama, além da trama principal, existe a subtrama, que se liga com a principal através do inter-relacionamento dos personagens principais e

secundários. A subtrama cômica, por exemplo, funciona como o momento de distensão na história. De forma sintética, pode-se dizer que a estrutura melodramática compõe-se de violência, tensão e relaxamento. O texto melodramático é composto por clichês recorrentes: heroínas abnegadas, vilões implacáveis, súbitas revelações, reconhecimentos, reviravoltas, medalhões, venenos e punhais, culminando com a punição dos culpados e a recompensa dos justos.

Mesmo considerando a especificidade em relação aos temas, às questões morais, sociais, políticas e também de tratamento estético das telenovelas, séries e filmes atuais, é bastante visível a presença dessa estrutura identificada no folhetim melodramático (séculos XVIII e XIX). Nesse sentido, os atores e atrizes ainda são “encaixados” em determinados grupos conforme o seu tipo físico: galãs, mocinhas, mães, pais, avós, ricos, pobres. A atriz Marly Bueno¹⁹, que representou a personagem Marta em “Mulheres Apaixonadas” afirma, por exemplo, que seu perfil refinado a impede de assumir papéis de pobre: “Acham que não posso viver o papel de pobre porque tenho cara de rica”.

Pelo menos na telenovela, essa parece ser uma coerência bastante cultuada. Assim, uma atriz que não seja considerada magra, jovem e bonita, dificilmente (até o momento não se tem registro de tal acontecimento) assumirá o papel principal (a mocinha) de uma telenovela. O mesmo cabe ao homem que ostenta o título de galã, embora com algumas diferenças. O rigor de um ideal corporal não é tão forte em relação ao homem como o é com a mulher. Os eternos galãs, como Tarcísio Meira, Francisco Cuoco, Antônio Fagundes, Tony Ramos, continuam a ostentar o título, mesmo sem apresentar exatamente “o físico” exigido dos novos galãs. Já as atrizes como Vera Fischer, Cristiane Torloni, Maitê Proença, Suzana Vieira, precisam manter seus corpos “esculturais” para justificar estrear uma novela tendo mais de 40 anos de idade.

¹⁹ “Viver uma grã-fina dá muito trabalho. *Tititi*, ano VI, n.º 245, maio de 2003.

Ainda em relação à abordagem da similitude física entre ator e personagem, as revistas que se dedicam a falar dos programas de televisão em cartaz no momento, e também dos atores e atrizes desses mesmos programas, nessa análise *Tititi* e *Minha Novela*, apresentam uma variedade de formas de estabelecer esse elo entre vida real e ficção. São procedimentos como foto do ator na capa com uma frase sintética falando da personagem, fotos em situações do cotidiano nas quais as relações de fisicalidade se assemelham às relações dos personagens de ficção - bastante comum com os casais de namorados, principalmente, se o namoro extrapola a ficção. As fotos são de busto, captando mais precisamente o rosto do ator. Nesse caso, a não ser pela manchete que parece ter a função de esclarecer, torna-se difícil discernir entre a personagem e o ator. Eventualmente, quando a novela, série ou filme ainda não estreou, esse exercício de percepção pode se tornar mais complexo, pois a manchete utiliza o próprio nome do ator e esclarece depois não se tratar da “vida real”, mas de ficção.

Em matéria capturada do programa *Vídeo Show*, dia 12/06/2003, temos um exemplo que funciona, na forma como percebo, quase como uma descrição desses procedimentos que juntam ficção e vida íntima, materializados em imagens e palavras. A matéria inicia com uma narrativa do apresentador do programa, o ator André Marques, com o seguinte comentário: “Tanto na ficção quanto na vida real, existem casais que emplacam e outros que não dão muito certo. Em *Mulheres Apaixonadas*, qualquer um percebe a química que rola entre Eric Marmo e Carolina Dieckmann. Para saber mais, o *Vídeo Show* foi conversar com os dois”.

Dando prosseguimento à matéria, é mostrada uma montagem que cria uma conversa entre o locutor do programa, que faz perguntas e comentários, e a personagem de Dieckmann, por meio de fragmentos de cenas da novela com pequenos textos. Na conversa com o casal de atores, a questão em foco é a

chamada “química”, a facilidade de se relacionar demonstrada pelos dois nas cenas da novela.

No seu depoimento a atriz faz a seguinte afirmação: “É, com os dois acho que a tal da química é um componente muito importante, acho que essencial. Se não tem química entre os atores, fica difícil de passar credibilidade, verdade”.

E o ator no seu depoimento diz: “Acho importante ter esse entrosamento, quando não tem, você tem que ser muito profissional, muito bom ator para chegar na hora do “gravando” e ser o melhor amigo de uma pessoa que você não se dá bem na vida real”.

E o locutor em off (é quando o apresentador ou narrador não aparece no vídeo) acrescenta: “Como descobriram que vocês combinavam tanto?”

Conforme depoimento do casal de atores, após terem sido selecionados para os papéis, foram colocados juntos para conversar em frente às câmeras na presença do diretor da novela. Para Carolina esse procedimento é importante porque existe também outro fator a ser considerado que é a fotogenia das duas pessoas juntas, e isso cabe ao diretor perceber. Para a atriz é ele (diretor) quem pode tirar o melhor dessas duas pessoas juntas. O último depoimento é de Marmo, que diz: “Nos colocaram em frente às câmeras para conversar... e acho que gostaram”.

Para finalizar a matéria, assistimos a uma narrativa do locutor, permeada por cenas do casal na novela, com o seguinte texto: “É claro que todo mudo gostou, mas o que ninguém está mais suportando é ver os pombinhos (personagens de Dieckmann e Marmo na novela) em pé de guerra. Então a gente quer mandar um recado, já que hoje é dia dos namorados. Por que vocês não aproveitam que a novela só começa logo mais à noite e nesse meio tempo fazem

as pazes? Nós vamos ficar aqui torcendo para ver um beijo bem apaixonado". A matéria termina com um cena de beijo do casal, também extraída da novela.

Tomo como exemplo essa matéria porque parece bastante representativa das possíveis intersecções entre ficção e "vida real" no acontecimento da mídia. Tem-se a impressão no decorrer da matéria de que ela percorre ao mesmo tempo os dois campos sem negar um ou outro, porém nesse percurso acaba construindo um terceiro. Não há rompimentos, quebras. Ora é enfatizada "a realidade" (a vida do ator e da atriz fora da novela), ora a ficção (o casal tomando existência dentro do acontecimento ficcional), tudo permeado pela questão da empatia, da "química" que envolve as duas pessoas e acaba por revelar uma terceira "realidade" que não é a da ficção, nem da vida cotidiana, mas a que nasce do cruzamento das duas.

C) Depoimentos do autor sobre as personagens da ficção: Outro procedimento, comum nessas revistas, mas também nas entrevistas, são os depoimentos do autor a respeito das atitudes de suas personagens ficcionais. Principalmente no caso das telenovelas, cuja trama está ambientada nos dias de hoje, o autor fala das personagens de ficção como se essas tivessem existência própria, responde a questões sobre as mesmas, seus modos de pensar e agir, os motivos que as levam a ter determinadas atitudes e o que pode vir a lhes acontecer em consequência de seus atos.

Nas revistas escolhidas durante o período pesquisado, o autor mencionado foi Manoel Carlos, cuja novela, "Mulheres Apaixonadas" estava no ar pela Rede Globo de Televisão. Na revista *Tititi* o espaço reservado para esse objetivo se chama: "Por dentro da novela", onde o autor responde às dúvidas e curiosidades dos leitores. Cito abaixo um exemplo para tornar possível uma visualização daquilo a que me refiro. Funciona da seguinte forma: um leitor ou leitora que por algum motivo se identifica ou abomina alguma personagem da novela envia uma carta ao autor procurando saber sobre o futuro da personagem, as transformações que vão ou não se proceder, expressando seu desejo de que tudo corra bem para

esse ser ficcional ou, no extremo, que ele ou ela sejam castigados por seus atos. A seguir, podemos visualizar a coluna mencionada:

MULHERES APAIXONADAS GLOBO 20H55

GUJA DE NOVELAS

POR DENTRO DA NOVELA

MANOEL CARLOS

O querido autor de *Mulheres Apaixonadas* responde aqui a todas as dúvidas e curiosidades de nossos leitores



FOTO: CRISTINA BARONHINI DE GLOBO



FOTOS: RENATO ROCHA MIRANDA/REDE GLOBO

Heloiisa terá de fazer um tratamento bem sério

Bem, assim como você ficou boa e hoje é muito feliz, espero que aconteça o mesmo com Heloísa. Afinal, ela ama errado, mas ama. E depois, pergunto, o que é amar certo, não é? Heloísa vai ter de fazer um tratamento sério, que inclui remédios e terapia. Com isso, esperamos que ela melhore bastante e um dia — se Deus quiser — esteja curada. Quanto a ela ser mãe, claro que essa possibilidade existe, porém, mesmo diante de qualquer impossibilidade, há tratamentos hoje em dia que resolvem o problema da esterilidade feminina. Vamos torcer por Heloísa.

Manoel Carlos, a exemplo de Heloísa, sofreu bastante por sentir ciúmes do meu marido. Por isso, fico muito chateada quando vejo as pessoas criticarem as atitudes dela, já que nunca passaram por essa situação. Hoje estou recuperada, tenho dois filhos lindos e vejo que nenhum amor desse mundo é maior do que o que sentimos pelos herdeiros. Mas agora pergunto: ela terá um bebê com Sérgio ou é estéril mesmo? Torço para que Heloísa seja feliz com o esposo, do jeito que sou hoje. **(Loine de Oliveira – por e-mail)**

Dou nota dez a todas as suas novelas, Manoel. Adoro Rafael Calomeni e gostaria de saber um pouco mais sobre o destino de Expedito. Ele vai arrumar um amor mais jovem, como a mãe dele quer, ou continuará fiel a Lorena? Outra coisa, Laura usará Teresa para se vingar de Luciana? Sim, porque, pelo que percebi, Teresa é uma cobra! **(Elizabete Pereira de Jesus – Sumaré – SP)**

Também tenho grande admiração por Rafael Calomeni. E posso lhe garantir que ele ainda viverá boas cenas na novela. Por enquanto,

Teresa vai tentar prejudicar Luciana



Mande sua pergunta para a Revista **títiti**, seção **Por Dentro da Novela**, Rua Voluntários da Pátria, 45, sala 401, CEP 22270-000, Botafogo, Rio de Janeiro. Ou para elianemartins@simbolo.com.br

Na revista *Minha Novela*²⁰ o procedimento é diferente. A coluna é composta de duas partes: uma se chama “Dê sua opinião”, onde são formuladas duas

²⁰ “Dê sua opinião/Fale com Manuel Carlos. *Minha novela*, edição n.º 192, maio de 2003.

perguntas sobre as quais o leitor vai opinar; as respostas são transformadas em percentual e comentadas pelo autor na edição seguinte. Segue um exemplo extraído da revista:

DÊ SUA OPINIÃO


RESPONDA ÀS DUAS PERGUNTAS ABAIXO E, NA PRÓXIMA EDIÇÃO, SAIBA SE O AUTOR CONCORDA OU NÃO COM SUA OPINIÃO

1 Quem deve temer mais a vingança de Laura (Carolina Kasting): César (José Mayer) ou Luciana (Camila Pitanga)?

2 A noite de Helena (Christiane Torloni) e Téo (Tony Ramos) foi só uma recaída ou os dois estão prestes a voltar?

CENTRAL DE ATENDIMENTO AO LEITOR
TEL (11) 3037-5656
FAX 3037-4645
E-MAIL: minha.novela@atleitor.com.br

FALE COM



MANOEL CARLOS
FERNANDA FERNANDES

1 Raquel (Helena Ranaldi) corre algum risco com o ex-marido no seu pé?

2 Rodrigo (Leonardo Miggiolin) vai conseguir conquistar Clara (Aline Moraes)?

| | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| sim 95% não 5% | sim 40% não 60% |
|---------------------------------|----------------------------------|

Corre todo os riscos. Para começar, ele vai se instalar na casa dela e recomeçar a rotina de agressões. Ela quer escapar, mas não consegue, não apenas por medo do escândalo, mas porque no fundo ainda gosta dele e criou uma interdependência da qual não é fácil escapar.

Não. Clara já fez sua preferência. Obviamente, na idade dela ainda não se pode considerar que seja uma preferência definitiva, mas tudo indica que ela sabe o que quer.

mn 24

D) Atitudes e fatos da vida privada do ator que encontram paralelo na vida ficcional: Outro procedimento característico na abordagem em relação ao ator é a menção dos comportamentos, problemas, atitudes, enfim, das práticas sociais dos atores referentes às suas vidas privadas e que de alguma forma se liguem aos

seus personagens da ficção. Assim, intérpretes de personagens que são estudantes na novela “Mulheres Apaixonadas” foram convidados pela revista *Minha Novela*²¹ a falar sobre sua vida escolar e sobre suas notas; ou de outra forma, a atriz Júlia Almeida²², que na mesma novela interpreta uma mulher que toma iniciativa no desencadeamento de uma relação amorosa. Na revista *Isto é gente*, ela é apresentada como exemplo dessa “nova mulher” que não fica à espera de que o homem a conquiste; ao contrário, assume o papel da conquista, tradicionalmente reservado aos homens. Tem-se novamente, embora em outro desenho, a intersecção entre vida privada do ator e ficção, nesse caso com as “fronteiras “ entre um campo e outro bem delimitadas, mas ainda assim frágeis.

Os atores na mídia parecem tomar existência no cruzamento entre seus personagens da ficção e os vários personagens de si mesmos que são veiculados, apresentando-os como exemplos de beleza, saúde, comportamento, relações sociais e outros. Ou seja, no interstício entre as formas, como esses atores se tornam visíveis como indivíduos de um tempo e de uma singularidade (individualidade) e de como são dados a ver como personagens de ficção que têm existência a partir do trabalho do ator.

Tomarei a seguir como referência dois casos bastante diversos na sua configuração, mas, a meu ver, representativos desse amálgama que acaba se criando, no qual estão implicadas formas de se relacionar com o ator socialmente, a relação com a vida privada do ator e seus personagens da ficção. Essa mistura acaba por conferir aos atores um *status* diferenciado, uma certa credibilidade que lhes permite serem vistos como portadores de “verdades” e exemplos a serem

²¹ Com o título de “Bons alunos Nem tanto..”, a matéria relata a performance dos atores (Aline Moraes, Pedro Furtado, Ana Roberta Gualda, Pitty Webo, Paula Picarelli e Daniel Zettel) nos seus cotidianos como estudantes. O texto que introduz a matéria é o seguinte: Fora da escola Era, de “Mulheres Apaixonadas”, os atores contam como é a vida de aluno de verdade. E rola de tudo: matérias preferidas, notas baixas, colas e histórias quentíssimas desta turma (*Minha Novela*, edição n.º 197, junho de 2003).

²² No exemplar de junho dedicado ao dia dos namorados, a revista *Isto é gente* traz na capa a atriz Júlia Almeida com a seguinte manchete: CONQUISTADORAS o que acontece quando elas tomam a iniciativa dos namoros, os truques de sedução de seis mulheres famosas, descreve a forma

seguidos. Os casos que gostaria de citar são das atrizes Luisa Tomé e Vera Holtz. A primeira tem sido vista (a partir de julho de 2003) nos mais diferentes produtos midiáticos, pois empresta sua imagem de mãe (ela tem três filhos, sendo dois deles bebês em fase de amamentação), mas também de atriz bem sucedida, para conclamar mães, como ela, para a necessidade do aleitamento materno. Além do alerta para a importância, a atriz ensina como, por que e o tempo necessário de amamentação, além de orientar sobre o que fazer em caso de dúvida. Nesse caso, não se trata da junção mais direta entre personagem da ficção e “vida real”, mas certamente Luísa, assim como Cássia Kiss, outra atriz que também fez a mesma campanha há tempos atrás, ocupa esse lugar por ser uma atriz reconhecida e, como tal, um bom exemplo a ser visualizado, colado ao fato de ser mãe na “vida real”. No caso da atriz Vera Holtz, aliado à sua figura pública de atriz reconhecida, respeitada, bem sucedida, se junta um outro elemento que é experiência de ter feito, recentemente, uma personagem (Santana) alcoólatra, na *Novela das oito*, “Mulheres Apaixonadas”, o que supostamente lhe confere um conhecimento a partir do qual ela pode falar e servir de exemplo para outros. Em matéria publicada na revista *Isto é gente*, lê-se:

A personagem marcou tanto a própria atriz que ela desistiu, depois de já ter aceito, de participar da próxima novela das sete, *Da cor do pecado*. “Acho que devo dar um tempo na tevê. Ainda não consegui me despedir da Santana”, revela. Não foi só ela. Até hoje Vera é convidada para dar palestras sobre alcoolismo em instituições para alcoólatras.²³

Para além de uma visão que nos leve a pensar que existe alguém ou “vários alguéns” tentando manipular nossos sentimentos, nossas escolhas estéticas, plásticas, poéticas, temos de pensar as várias questões que estão implicadas nessas visualidades a que temos acesso através da mídia, algumas já abordadas nessa análise, como os princípios da identificação (a facilidade da

como Júlia e outras mulheres famosas fizeram para dar início a seus romances na vida cotidiana (*Isto é gente*, ano IV, n.º 201, junho de 2003).

²³ Fragmento de uma matéria publicada na revista *Isto é gente*, ano IV, n.º 225, novembro de 2003.

apreciação daquilo que é familiar, conhecido) e da catarse (vivência de uma emoção sem que esta esteja impregnada da amargura presente na “realidade”). Há que se pensar também a dimensão e a força de algo que está fundado no campo do verossímil, significando plausibilidade para determinada época, grupo social, ou seja, algo possível de provocar a adesão das pessoas de determinado tempo. Poderíamos citar ainda as características mitológicas presentes nessas narrativas que dão conta de mitos de origem, de passagem, de amor eterno que ainda nos atravessam. Como atesta Rosa Fischer (1993, p.27):

Se o mundo fornece ao mito um dado real, histórico, ligado ao que os homens produziram ou realizaram, o mito, por sua vez, restitui às pessoas uma imagem natural desse real. O que está sendo se transforma em é.

E também o âmago de nossa sociedade espetacular, onde aprendemos e ensinamos a valorar aquilo que é Real, que tem corpo, que adquire visibilidade, aquilo que o psicanalista Jurandir Freire Costa (2002,p.5) chama de “subjetividade exterior”. Para ele, vivemos sob a égide das verdades científicas, “o mito da ciência como via de acesso ao verdadeiro sentido da vida”. Mito esse que não eliminou antigos valores, como família, política, religião, mas apenas os subordinou a uma égide de verdade científica. Para o psicanalista, há em nosso modo de vida contemporâneo uma mudança importante no terreno dos valores. O que antes era atribuído a valores éticos, religiosos ou políticos foi deslocado para o debate científico. Assim, a antiga “vida reta, boa ou justa” deixou de ser o padrão ideal das condutas. No lugar surge um novo padrão: “a qualidade de vida”. É dessa forma que os cuidados individuais, antes voltados para o desenvolvimento da alma, dos sentimentos ou das qualidades morais, migraram para a longevidade, para a preocupação com a saúde física e mental e a manutenção da juventude.

A busca pela felicidade que marca esse nosso tempo é a de possuir um corpo jovem, saudável, longo, com medidas de proporcionalidade condizentes com uma beleza calcada na jovialidade e magreza. Dessa forma, configura-se o

que Jurandir Costa (2002) denomina “a cultura somática do nosso tempo”, esvaziada da moralidade dos sentimentos em favor da moralidade do corpo, privilegiando a clareza da vontade e da aparência, em detrimento da obscuridade do desejo e da profundidade emocional. Os sujeitos contemporâneos estão sendo privados do direito de escolha a quem revelar seus sentimentos. O que havia iniciado como cultura narcísica de exibição midiática da privacidade, na comercialização do hábito das confissões públicas de segredos sexuais e emocionais, tem seu acirramento “na cultura somática de fazer do corpo espelho da alma”. Assim, nosso corpo tornou-se vitrine compulsória, permanentemente devassada pelo olhar do outro anônimo, de nossos vícios e virtudes, fraquezas e forças. Quem sabe, como afirma o psicanalista, seja essa uma tática de proteção, já que não podemos ocultar o que, eventualmente, gostaríamos que se mantivesse em segredo, “adotamos a estratégia de superexposição como forma de passar despercebidos” (Costa, 2002, p.13). Essa então seria a maneira mais simples de não se fazer notar, adotar a aparência aprovada por todos.

É sob o signo dessas várias questões que precisamos visualizar as imagens sobre o ator capturadas na mídia. Nesse sentido, tudo que foi até então explicitado intenta bem mais que uma justificativa para as idéias de realidade, fantasia, verdade, falsidade, simulação, fingimento, imitação, abordadas nos conceitos, bem como nas imagens extraídas do material empírico. As idéias e os conceitos buscam explicitar as condições, as estratégias que estão implicadas nessas visualidades, condições essas que formam, mas também são formadas por aquilo a que se referem, estratégias que estarão presentes ao longo do texto, pois permeiam toda essa análise.

2.º Episódio

ENTRE O RESGUARDO DO PÚBLICO E A EXPOSIÇÃO DO PRIVADO

Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal. Todos os dias punha uma pedra de sonho neste edifício impossível. Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido.

Ao principio o marinheiro criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma. Uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia lhe conhecendo as vidas passadas e as conversas e tudo isto era apenas como quem sonha paisagens e as vai vendo.

(Fragmento do poema “O marinheiro” de Fernando Pessoa)

Acostumamo-nos a pensar que existem coisas, acontecimentos, histórias que pertencem ao plano da realidade (como marca de verdade, concretude, certeza) e outras ligadas à fantasia, ao sonho, à imaginação (como signo de ficção, falsidade ou mentira), e assim diferenciamos nossos sonhos de nossa realidade. Segundo Marilena Chauí, em seu texto *Janela da alma, espelho do mundo*, “somos espontaneamente realistas” e, mesmo quando consideramos a existência da ilusão ou da alucinação, o fazemos porque com elas comprovamos “um real verdadeiro” que se contrapõe ao “ilusório” (Chauí, 1999, p.32). Pensando sobre isso, percebo que uma análise que pretenda abordar as relações entre vida pública e privada na atualidade e num campo como a mídia não pode prescindir de questões que a atravessam e a constituem: a vida tornada espetáculo, a simulação como uma nova realidade, a realidade virtual em contraposição à realidade ordinária, cotidiana. Essas questões que já foram abordadas estão novamente presentes justamente por suas implicações para mais esses conceitos.

A busca por delimitar idéias em torno da vida pública e privada levou-me a textos de autores que, apesar de suas abordagens singulares da questão, compartilham, na minha opinião, pontos de contato. Esses pontos são: a utilização de termos oriundos das artes cênicas, como ator, espetáculo, cenário, drama, protagonista e outros para referir o ser humano e sua ação na sociedade em que vive; a reflexão sobre as relações sociais pautadas pela urgência do “se dar a ver” (a vida cotidiana tornada espetáculo) e, de outra forma, o distanciamento nas relações humanas como signo da decadência da vida em comum.

O espetáculo do público e do privado: Arendt, Lasch e Debord

A vida humana somente adquire sentido na presença do outro; é a alteridade que nos confere referência, é na ação que o homem se diferencia dos demais animais, e a ação somente faz sentido quando testemunhada (Arendt, 2000, p.31). Para Hannah Arendt, os seres humanos tomam existência por sua ação, que é também discurso, e isso somente se efetiva na presença de outros seres humanos, pois nossas ações só fazem sentido quando compartilhadas. A autora situa essa referência de relação entre ação e vida comum no pensamento grego e sua dupla ordem de existência, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, *bios politikos*” .

Arendt (2000, p.37) afirma corresponder à distinção entre público e privado, desde a cidade-estado grega, a separação entre a esfera familiar e a da *polis*, entendendo as duas como diferentes e separadas. Na era moderna, entretanto, ascende uma nova esfera, nem pública nem privada — a esfera social — que nos coloca diante de um impasse: como distinguir as coisas que devem ser compartilhadas com um mundo comum (público) daquelas relativas à preservação da vida como individualidade? Para a autora, não é possível para os homens modernos serem cidadãos do mundo como o são em seus países. Os homens

sociais não podem ser donos coletivos como são donos de sua propriedade privada. A ascensão da esfera social traz consigo o declínio do público e do privado, porque esmaece um mundo público em comum, em função da formação de uma “massa solitária”, o que Lasch (1983) chama de “rebanho”, e que vai suscitar, também, a formação de uma mentalidade alheia, alienada (Arendt, 2000, p.269).

Ainda na perspectiva de Arendt (2000, p.189), é por meio da ação e do discurso que os seres humanos se manifestam em relação aos outros. Para a autora, é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano. Porém essa inclusão somente se realiza quando discurso e ação não estão separados. A ausência de um esvazia o outro. Nesse sentido, é preciso um ator (agente do ato) que confira autoria às palavras, que se identifique, anuncie, diga “o que fez, faz e pretende fazer”.

Conforme já mencionado, para a autora, os seres humanos se revelam na ação e no discurso. É dessa forma que mostramos nossa identidade e singularidade. Isso, porém, somente acontece se nos dispusermos a gozar de uma convivência humana, “a estar com, nem pró, nem contra, mas com as outras pessoas” (Ibid, p.192).

Para que o agente/ator seja revelado com o ato, a ação precisa de luz intensa. Segundo Arendt (2000), o que foi (passado) chamado de *glória* somente se realiza na esfera pública. De outra forma, se o agente não é revelado, o ato perde sua especificidade, tornando-se um feito qualquer.

Em outra perspectiva, porém, ainda referindo-se ao homem constituído ou constituindo-se como ser social, Christopher Lasch (1983) aponta para o enfraquecimento histórico, para um “sentido de fim”, que provocou “a erosão de qualquer preocupação maior com a posteridade”, principalmente a partir do período que sucedeu o holocausto nazista, a Segunda Grande Guerra e a ameaça de aniquilamento nuclear (tensionada pela Guerra Fria que se seguiu ao Pós–

Guerra). Para Lasch, esses fatos conduziram os homens, já desprovidos de esperança, a ocuparem-se somente de estratégias para a sobrevivência, medidas adotadas para prolongar suas próprias vidas, assegurando, principalmente, boa saúde e paz de espírito. Algumas pessoas vão buscar essa sobrevivência cercado-se do que há de mais moderno em termos de tecnologia, enquanto outras fazem o caminho oposto, procurando libertar-se da dependência tecnológica. Para ele, no entanto, todos têm em comum uma desesperança de modificar a sociedade ou de entendê-la.

Segundo Lasch (1983, p.25), os seres humanos estão convencidos de que o importante é o autoconhecimento psíquico e, nesse sentido, buscam medidas para realizá-lo. Aumentaram os cuidados consigo, evidenciados na busca de uma alimentação mais saudável, por práticas que mobilizem o corpo (danças e esportes), pelo conhecimento da sabedoria oriental, na tentativa de “superar o medo prazer” e outros. O autor afirma que essas buscas seriam “inofensivas”, a não ser por terem sido “elevadas ao nível de um programa, embrulhadas na retórica da autenticidade e de consciência”, o que significa “um recuo da política e um repúdio ao passado recente”, uma referência aos movimentos políticos do final dos anos 60, muito embora Lasch, um sociólogo americano, tome como referência a sociedade americana pós-Segunda Guerra para delinear e criticar as relações sociais estabelecidas a partir do que ele denomina um novo narcisismo. Trago suas idéias nesse trabalho por entender que são atuais e pertinentes e dizem respeito a modos de se relacionar socialmente bastante presentes na contemporaneidade.

A estratégia da vida contemporânea, afirma Lasch (1983, p.27), é viver o momento; não para a posteridade. A busca de nossos dias parece ser a ilusão, ainda que momentânea, de bem-estar social, saúde e segurança psíquica. A partir dessas questões, Lasch vai delineando as particularidades desse homem narcisista da contemporaneidade, desse “novo narcisismo” que se caracteriza não somente pelo autocentramento, pelo voltar-se para a própria individualidade, mas

também por um desapego à tradição, por uma busca pela “libertação do passado” e de uma relação nova e original com o universo. A vontade individual vai determinar o destino de cada um e intensificar “o isolamento do eu”.

Mesmo criticando o que Lasch denomina como “privatismo” e alimentando a esperança da necessidade de uma vida em comum (comunidade), o autor considera que não é possível perder de vista a diminuição da possibilidade de uma “genuína privacidade”. Para ele, a família, por exemplo, não só perdeu suas “funções produtivas”, mas também muitas de suas “funções reprodutoras”. Homens e mulheres já não conseguem gerenciar suas famílias, sem o auxílio e o aval de especialistas (Ibid., p.30).

Assim, ele afirma que

O narcisismo representa a dimensão psicológica dessa dependência. Não obstante suas ocasionais ilusões de onipotência, o narcisista depende dos outros para validar sua auto-estima. Ele não consegue viver sem uma audiência que o admire (Lasch,1983, p.30).

O narcisista delineado por Lasch também tem na relação com os outros humanos o cerne de sua existência, mas, diferente do que aponta Arendt, essa relação não está baseada no compartilhamento de uma vida comum, mas na dependência, pela qual o outro se transforma num avalizador de nossas ações, e não alguém diante de quem revelamos nossa singularidade.

Na busca por delimitar melhor a questão do público e do privado, trago, também, algumas idéias do filósofo Guy Debord. Ainda que por outros caminhos e sem mencionar pontualmente a questão do público e do privado, Debord (1997) acaba por caracterizá-la em sua análise da *Sociedade do espetáculo*, em que, conforme afirma, tudo o que antes era vivido diretamente passou a ser representado.

Para ele (1997, p.13)), o espetáculo, que é a inversão concreta da vida, estabelece, ao mesmo tempo, uma autonomia para o não-vivo. O espetáculo na sociedade é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência. Ele unifica a linguagem oficial que, por outro lado, está sendo constantemente fragmentada. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas é a própria relação social mediada por imagens. É uma visão de mundo que se objetivou; é o âmago do irrealismo da sociedade real.

Ainda na perspectiva de Debord, vivemos, então, numa sociedade em que a realidade se constitui pelo espetáculo e, de outro modo, esse espetáculo é, também, real (Ibid., p.15). Nesse sentido, somos todos em alguma medida atores, independente das escolhas profissionais, pois atuamos em nossa própria realidade. Bem, se somos todos atores, talvez coubesse perguntar: que tipo de atores somos? O que caracteriza nossa atuação? Como construímos nossos personagens? Quais são nossas formas de contracenar com os outros? Quais são as nossas opções estéticas? E, principalmente, qual a diferença entre nossa “atuação” social e aquela protagonizada pelo artista/ator?

Atuamos em um mundo onde “(...) o espetáculo é a afirmação do mundo da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência” (Ibid., p.16).

Conforme Debord (1997), numa sociedade pautada pela estética do espetáculo, o importante é parecer; nessa medida, mesmo o *ter* somente é valorizado quando tornado visível. Estamos nos constituindo pela forma como nos damos a ver. Um político, por exemplo, é eleito não somente por suas idéias em relação ao bem-estar comum, seus compromissos ideológicos, sua lisura de caráter, mas também pelo modo como se veste, fala, por seus relacionamentos pessoais, enfim, tudo aquilo que o faz parecer de determinadas formas.

Para Christopher Lasch (1983, p.105), políticos e administradores não têm tido outro objetivo senão o de vender uma imagem de liderança para o público,

porque prestígio e credibilidade são as únicas medidas que de fato importam. Nesse sentido, Lasch entende que, em relação aos meios de comunicação de massa, a verdade cedeu lugar à credibilidade. Não se trata, então, de distinguir verdade de falsidade, mas, antes, de entendê-las no plano da plausibilidade.

Essa perspectiva, abordada por Lasch, reporta-nos à outra idéia, anteriormente mencionada, que é a da verossimilhança (defendida por Aristóteles, que está mencionada no 1.º episódio), em que o importante não é uma fidelidade à verdade (natureza), mas a representação daquilo que seria razoável, aceitável para determinada ordem social.

Embora a exemplificação com a figura do político, a idéia de uma relação social pautada pela aparência subjetiva a todos nós, atuantes nessa *sociedade do espetáculo*, nos convida a criar o que talvez pudéssemos chamar de múltiplos personagens de nós mesmos.

É também no âmago dessa sociedade que ganharam força e visibilidade duas questões: o culto à celebridade e a idéia da possibilidade de um acesso “verdadeiro” à intimidade dos indivíduos. Na primeira tem-se a materialização do desejo naquilo que pode ser visto, mas não acessado, a concentração no parecer e a individualidade; usando palavras de Debord (1997, p.40), “dependente e moldada pela força social”. Para Lasch (1983, p. 115), a obsessão pela celebridade está relacionada ao que ele chama de idealização narcisista. Trata-se de um fascínio narcísico pela celebridade que impede o indivíduo de se autopensar e modelar-se, tendo o outro apenas como referência, mas não como um objeto a ser igualado, nem uma extensão de si mesmo. Segundo Lasch, uma sociedade narcisista idolatra antes a celebridade do que a fama, desencoraja a identificação que mantém, a exemplo da tragédia, a distância entre público e atores, entre aquele que adora o herói e o próprio.

De outra forma, sem se contrapor ao culto da celebridade, ao contrário, potencializando-o, estrutura-se a idéia de um possível acesso às verdades da vida

íntima dos sujeitos, tornadas públicas pela mídia. É dessa forma que os *reality shows* nos capturam com a idéia de que estamos tendo acesso à privacidade daqueles a que assistimos no programa, a mostrarem-se como são “na vida real”. Segundo Lasch (1983), esse tipo de registro da vida acaba por tornar-se uma paródia da vida íntima, pois não tem o devido distanciamento indispensável para constituir a arte e, de outra forma, acaba por afirmar a vida íntima como, precisamente, aquilo que não pode ser levado a sério.

É interessante perceber que diante de um *reality show*, mesmo cientes de que aquelas pessoas estão participando de um jogo, de que existem regras preestabelecidas, que eles sabem, por exemplo, estarem sendo filmados e vistos por milhares de pessoas, o que deveria imprimir um caráter artificial ao que é dito e feito, há uma tendência em descrevê-lo como exposição de intimidade e, por isso, lugar onde se tem acesso a algo “verdadeiro”. O que nos faz pensar que o que vemos num programa como esse é a intimidade dessas pessoas, suas verdades mais íntimas, e não, como parece, um personagem de si para ser visto e comercializado? Nas justificativas daqueles que apreciam o programa, é comum a afirmação: “Eles não estão representando, é tudo de verdade”.

A rigor, não parece possível pensar a popularidade dos modos confessionais de tratar a intimidade que tem atravessado nossas relações sociais, sem nos reportarmos às varias idéias mencionadas anteriormente. É preciso pensá-los nessa *Sociedade do espetáculo*, descrita por Debord, na qual o “ter” (adquirir bens) passou a ser valorado na medida do “parecer”, ou seja, de ser tornado público, ser revelado; ou ainda, permeados pelo que Lasch vai chamar de estratégia de vida do homem contemporâneo, que vive para o momento e não para a posteridade, ou mesmo, desse “novo narciso” referido pelo autor (1983), dependente de outros para validar sua auto-estima, ou ainda, em nossa “paixão pelo Real”, pontuada por Zizek (2003), que culmina justamente no seu oposto aparente, que é o espetáculo teatral corporificado de várias formas, desde os grandes eventos políticos (eleições, CPIs) até os atos espetaculares da ação

terrorista; ou, quem sabe, referindo ao psicanalista Jurandir Freire Costa, moldados por uma concepção somática da vida, na qual somos exatamente o que aparentamos ser, já que a identidade pessoal e a aparência corporal tendem a ser a mesma coisa. Atravessados por essas questões que parecem ser próprias do nosso tempo, vamos nos constituindo ora como atores (agentes do ato) em nossa própria vida, ora como espectadores (aquele que vê tanto a si no espelho quanto o espetáculo). É assim que nos comprazemos em visualizar e especular a intimidade das chamadas celebridades, bem como estandardizar nossas próprias.

Constata-se, pela análise do psicanalista Jurandir Freire Costa, que a exposição da intimidade é um signo desse tempo, não um privilégio das celebridades, uma vez que nossa intimidade também estaria cada vez mais estampada em nossos corpos, naquilo que se torna visível. Entretanto, existe um caráter particular e diferenciado na exposição da intimidade daqueles que estão na mídia. Interessa-me pensar na abordagem configurada em torno da vida íntima do ator.

O ator na praça pública da mídia

No material empírico pesquisado, o que parece adquirir importância a ponto de tornar-se imagem na mídia em relação à vida cotidiana do artista/ator, sua “intimidade”?

A exposição pública da vida íntima do ator que está na mídia é marcada por imagens que vão desde sua presença em festas, inaugurações, desfiles aos quais os atores são convidados ou contratados a fim de conferir visualidade e divulgação ao evento e, também, para si mesmos, até seus enlances ou desenlaces amorosos amplamente descritos e registrados. Ou, de outra forma, também são registradas e divulgadas práticas do ator na sociedade, relacionadas

à participação em campanhas educativas e beneficentes, como da luta contra a AIDS e o câncer de mama, campanhas em favor do aleitamento materno, de creches, asilos, como a recente mobilização em prol do Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro.

Outra forma importante de mencionar a intimidade do ator está relacionada à superação de uma grande dor, por perda de um parente próximo ou amigo, ou ainda por uma doença grave superada. Foram os casos do ator Dado Dolabella, que perdeu o pai, o ator Carlos Eduardo Dolabella; da atriz Eva Vilma, que perdeu o marido, o ator Carlos Zara; a morte do ator Rogério Cardoso, que causou profundo impacto nos colegas que trabalhavam com ele; a morte do dramaturgo Mauro Rasi, amigo de muitos atores e atrizes conhecidos do grande público. Ou, de outra forma, o que aconteceu com as atrizes Georgia Gomide e Norma Blum. A primeira precisou de uma amiga para decorar os textos do seu atual espetáculo, devido a um problema de visão congênito que piorou muito nos últimos tempos. A matéria que tem como título a afirmação de Georgia: “Foi duro aceitar que sou deficiente visual” prossegue com a seguinte síntese, que antecede o texto: “Com ânimo e bom humor; a estrela enfrenta o desafio de subir ao palco com um grave problema nos olhos”²⁴. Sobre a atriz Norma Blum, divulgou-se a sua superação de um câncer de mama que, conforme o relatado na matéria, foi o motivo da perda de trabalho por vários meses, o que acabou provocando, também, a perda da própria residência, por não ter como pagá-la. Sob o título de “Atriz supera câncer”, a matéria sintetiza assim o fato: “De volta à ativa: depois de vencer a batalha contra a enfermidade, ela brilha novamente”²⁵.

Conforme dados constatados nessa pesquisa, em termos de registro, menção, especulação, nenhum assunto supera a produção de notícias sobre a intimidade sexual dos atores e atrizes. Somos constantemente informados sobre as separações, os casamentos, as trocas de parceiros, as reconciliações, enfim,

²⁴ “Foi duro aceitar que sou deficiente visual”. *Tititi*, ano VI, n.º 243, maio de 2003

²⁵ “Atriz supera câncer”. *Tititi*, ano VI, n.º 243, maio de 2003.

sobre a trajetória dos relacionamentos amorosos das celebridades, das quais um número bastante significativo é de atores e atrizes. Do total de 33 revistas pesquisadas (15 números da revista *Tititi* e 18 de *MINHA Novela*), não há um único número que não faça menção específica aos relacionamentos amorosos de algum ator ou atriz famosos.

Outro assunto fartamente abordado são as relações com o corpo: os cuidados com a beleza, os exercícios físicos, alimentação, saúde, modos de vestir. A título de exemplificação daquilo a que faço referência, realizo aqui algumas considerações sobre o que tenho observado quanto ao tratamento que a mídia dá ao corpo do ator — um corpo que é objeto de desejo e ao mesmo tempo de intensa visibilidade — enfim, que funciona também como instância produtora de sentido. Entendo, conforme afirmei anteriormente, que o corpo do ator é sua ferramenta de trabalho. É com ele, mas também nele, que o ator estrutura sua prática. O trabalho do ator só existe na medida de sua corporeidade, ou seja, nessa implicação inerente do corpo na constituição do trabalho. De outra forma, porém, sem estar em oposição a isso, é nesse mesmo corpo que se realiza a singularidade do indivíduo ator, atuante de um tempo, de um lugar e, como todos os seres humanos, na visão de Arendt (2000), alguém que se insere no mundo humano, por palavras e atos. Para a autora, é na ação junto com o discurso que o homem se diferencia do outro, mas é por intermédio deles que ele também se afirma.

O corpo do ator, veiculado nos produtos midiáticos, de uma maneira geral, afirma um padrão de beleza fortemente ligado à juventude e à magreza, principalmente em relação às mulheres. As medidas físicas (peso, altura, tamanho de busto, quadril) do corpo, invariavelmente, são citadas nos materiais midiáticos; igualmente, o tipo de alimentação e exercícios praticados pelo ator para manter-se em forma. Adjetivações, como galã, gato, sarado, príncipe, lindo, são comuns para referenciar os homens, enquanto as mulheres são adjetivadas como musas, belas, deusas, gatas, sensuais, esculturais. Para exemplificar, cito a matéria publicada

na revista *Minha Novela*²⁶. O título é: “Poderosas”; logo abaixo, uma síntese da matéria, com a seguinte descrição: “Elas não escondem a idade, claro, com esses corpões, nenhuma delas parece ter a idade que tem”. A matéria refere-se às atrizes Vera Fischer, Maitê Proença, Natália do Vale, Christiane Torloni, Susana Vieira e Angela Vieira, cujas idades variam entre 45 e 60 anos. Conforme ressalta o texto, elas aparentam bem menos idade do que têm e são consideradas exemplos de beleza e jovialidade. Além das fotos, ressaltando a sensualidade de cada uma das atrizes, também pertencem ao texto as respectivas listagens de cuidados com o corpo e de rituais que as fazem permanecer jovens, lindas e sensuais. Receitas como essas são comuns nas entrevistas com os atores e revelam a abordagem midiática quanto à relação do ator com seu próprio corpo, em que se ressalta o quanto é importante “parecer” de determinada forma. Tal aparência está associada, conforme mencionado anteriormente, a uma beleza que tem como ideal e como padrão um corpo jovem e magro.

Assim como a reiterada menção à intimidade amorosa dos atores em todas as revistas (*Tititi* e *Minha Novela*) analisadas, igualmente presente em todos os números são as formas de dar visualidade ao corpo do ator. São muitas e variadas essas abordagens:

A) O pôster do jovem galã com o torso nu, acompanhado de breves informações, como nome, data de nascimento, signo, altura, peso, comida e bebida preferidas, *hobbies*, filme favorito, cantores, atores, sonho. Na revista *Tititi* essa página chama-se “Raio X do Gato” e está localizada no centro da revista. A revista *Minha Novela* traz somente a foto (pôster) na página central.

B) Coluna da revista *Minha Novela* intitulada “Looks da Semana”, na qual atores e atrizes são fotografados em momentos de descontração em alguma festa, lugar ou evento onde parecem estar com intuito único de se divertirem; enfim, um

²⁶ *Minha Novela*, n. 201, julho/2003

momento identificado como de suas vidas cotidianas, no qual eles estão, ou deveriam estar, “à vontade”.

C) “Estilo de novela” é uma página da revista *Minha novela* na qual as atrizes são fotografadas com os figurinos (trajes) de seus personagens de ficção mostrando um determinado estilo de moda seguido pela personagem. Já a revista *Tititi* tem uma coluna de duas páginas na qual celebridades de uma maneira geral, mas, principalmente, atores e atrizes que estão estrelando uma novela mostram os vários estilos de roupa que costumam usar no seu dia-a-dia.

D) Distribuídas nas várias páginas das duas revistas, temos também dicas de cortes de cabelo inspirados nos estilos das atrizes e/ou personagens das telenovelas, sugestões de maquiagem, acessórios, jóias, sapatos, bolsas e tudo mais considerado indispensável para compor um visual, especialmente o feminino.

O levantamento dá conta de algumas questões dessa abordagem que é feita do corpo do ator nos espaços midiáticos. A rigor, tanto no que se refere às intersecções entre ficção e realidade, como entre a vida pública e a intimidade do ator, ou ainda, às questões que fazem referência específica ao universo do trabalho, ou seja, a determinados saberes, técnicas, conhecimentos, habilidades que margeiam a especificidade da prática do trabalho do ator, todos têm como cerne o corpo e um determinado tratamento a ele dispensado.

Como já vimos no capítulo anterior, é bastante importante em relação ao ator um vínculo com a intimidade que ora acentue as semelhanças com os personagens de ficção e ora busque marcar a separação entre intimidade e vida profissional. O ator que está na mídia tem existência na justa intersecção entre o que é plausível de ser revelado de sua intimidade e seus personagens de ficção, um interferindo no outro. Assim, um galã homossexual não será fotografado com seu namorado ou mesmo verá publicadas notícias sobre seus rompimentos ou reconciliações amorosas. Não está no universo do possível, do aceitável, uma exposição desse tipo de intimidade, pois não seria condizente com os ideais de

masculinidade, com o mito do príncipe encantado que encerra um papel como esse. O mesmo pode-se afirmar com relação à atriz que representa os papéis de mocinha.

O que parece se configurar na mídia na exposição da “intimidade” dos atores é a corporificação de uma estética do espetáculo. Espetáculo, conforme definido por Debord, no qual as relações sociais estão mediadas por imagem, e a afirmação de toda a vida humana, isto é, da vida humana social, está calcada na aparência. Há necessidade da criação de uma coerência revestida de “artificialidade”, de um cenário verossímil, da preservação de um conjunto de regras que preserve mitos, tabus (como aqueles descritos no parágrafo anterior). Salvaguardada sob essas condições é que acontece a exposição da vida privada do ator. Por exemplo, o registro de situações prosaicas da intimidade, como acordar, fazer as refeições, cuidar dos filhos, caminhar, andar de bicicleta; geralmente esse registro não é feito sem que um cenário apropriado seja escolhido, sem que se busque o melhor ângulo para a foto, sendo para isso necessária a repetição até que se encontre a imagem ideal daquilo que passamos a consumir como a captura de um instante de exceção, um raro momento de intimidade da vida dos artistas atores.

O que parece se configurar na mídia na exposição da “intimidade” dos atores é a corporificação de uma estética do espetáculo. Neste, conforme definido por Debord, as relações sociais estão mediadas por imagem, e a afirmação de toda a vida humana, isto é, da vida humana social, está calcada na aparência. Há necessidade da criação de uma coerência revestida de “artificialidade”, de um cenário verossímil, da preservação de um conjunto de regras que preserve mitos, tabus (como aqueles descritos no parágrafo anterior). Salvaguardada sob essas condições é que acontece a exposição da vida privada do ator. Por exemplo, o registro de situações prosaicas da intimidade, como acordar, fazer as refeições, cuidar dos filhos, caminhar, andar de bicicleta; geralmente esse registro não é feito sem que um cenário apropriado seja escolhido, sem que se busque o melhor

ângulo para a foto, sendo para isso necessária a repetição até que se encontre a imagem ideal daquilo que passamos a consumir como a captura de um instante de exceção, um raro momento de intimidade da vida dos artistas atores.

Embora essa descrição possa nos conduzir a uma idéia de falsidade e manipulação, relaciono-a a uma forma de tratar a intimidade que segue determinados padrões reconhecíveis e recorrentes. Dos padrões representativos de formas muito características de lidar, particularmente com o corpo do ator e das questões suscitadas por esse tratamento, podem-se citar cuidados relacionados à estética corporal, beleza, juventude e exposição da intimidade. Essa abordagem nos conduz a um conhecimento do ator e seu trabalho, que acredito ser representativo de uma certo tipo de “formação”. Somos constantemente informados sobre certos modos de ser ator nos espaços midiáticos. Ouvimos, vemos e consumimos, através de revistas, jornais e programas de televisão, de forma incessante, informações sobre os atores, que vão desde minúcias de suas intimidades até cuidados e procedimentos utilizados na construção do seu trabalho. Por isso gostaria de articular as questões apontadas até então, fazendo-as convergir para aquilo que será abordado no próximo episódio e que considero como cerne constitutivo deste trabalho: a idéia de formação. Formação relacionada especificamente com o trabalho do ator e as possíveis conexões com as formas pelas quais ela está sendo forjada na atualidade, principalmente na relação com a mídia e nos modos de tratar determinados conceitos e idéias já mencionados (mimese, simulacro, verossimilhança, verdadeiro, fictício, virtual, vida privada, vida pública e celebridade). Assim, no próximo Episódio tratarei da questão da formação, porque entendo que é ela a catalisadora de todas as demais que permeiam esta análise. É na formação — que nos acontece ao longo da vida — que vamos articulando nossos conceitos, idéias, dúvidas, certezas, realidades e fantasias. É na formação que vamos, enfim, nos tornando o que e quem somos.

3.º Episódio

SOBRE O CONCEITO DE FORMAÇÃO OU COMO NOS TORNAMOS AQUILO QUE SOMOS

Um dia que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Toda a sua vida tinha sido a vida que sonhara. (Fragmento do poema “O marinheiro”, de Fernando Pessoa)

O poema dramático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, faz parte da minha experiência como artista. Esse texto integra o primeiro espetáculo em que atuei como diretora. Trata-se de um outro olhar, de um outro investimento corporal bem diverso daquele que até então havia experimentado como atriz. Na cena final desse espetáculo, o ator, num momento de distanciamento dirige-se ao público e pergunta: “Por que não será a única coisa real o marinheiro, e nós, e tudo isso aqui, apenas um sonho dele”? Talvez a formação como experiência diga respeito a isso, a uma realidade, a um modo de forjar a própria vida que cada um vai construindo ao longo de sua existência, e que é tão singular e tão diverso quanto as infinitas experiências que se podem ter.

De volta ao texto, após essa pequena digressão, pretendo refletir um pouco sobre o conceito de formação e suas implicações, na perspectiva aqui abordada, para o trabalho do ator.

Por que discutir o conceito de formação?

Existem temas, conceitos, idéias que parecem ter se esvaziado de sentido, tamanha sua utilização e banalização. Acostumamo-nos a usá-los sob uma determinada égide ou configuração quase como se lhes pudéssemos conferir um sentido original e único. A formação parece ser um desses conceitos que nos aponta sempre para uma mesma idéia: a de aquisição de conhecimentos, habilidades, informações, podendo mudar o campo: artístico, lógico-matemático, biológico, psicológico, porém, ainda assim, com um sentido de acúmulo, de acréscimo de algo num determinado espaço/tempo.

Pensando sobre a questão da formação, resolvi buscar, no diálogo com mais alguns autores, os subsídios para complexificar essa reflexão, que tem como raiz o artista/ator, seu trabalho e um certo modo de pensar sobre sua formação. Mais do que pensar, gostaria de pensar diferente, não num sentido de originalidade, inovação, mas naquilo que o debruçar-se sobre algo pode trazer de transformação. Transformar traz no seu cerne a idéia de passagem, mudança, alteração, presente no prefixo “trans”, porém, relacionado com a antítese dessa idéia, o “formar” : dar forma, configurar, moldar.

Associo o ato de transformar ao momento referido por Jorge Larrosa (2002, p.79), no qual se opera a diferença entre o que somos, o que estamos deixando de ser e o que seremos, que é o desconhecido. Nessa perspectiva, a transformação porta consigo a formação, o que nos leva ao texto que vai pautar esta reflexão. A idéia de formação será abordada tendo como mote a forma como esse conceito foi elaborado por Larrosa, em seu texto *Nietzsche e a educação*, no qual o autor traça um diálogo entre as idéias do filósofo alemão e o campo da educação. Assim, a formação está aqui pensada como aquilo que acontece (sucede) com um indivíduo, temporal e espacialmente, resultando na construção de sua singularidade e identidade, ou seja, como nos tornamos aquilo que somos (2002, p. 52).

Conforme Larrosa (2002, p.53), em sua leitura de Nietzsche, para chegar a ser o que somos é necessário, antes de tudo, ter coragem para abandonar o que se é. A formação depende dessa capacidade de recusar o presente, de ir contra as coisas constituídas, abrir-se ao desconhecido, o que significa pensar a formação como trajetória, como o percurso que o indivíduo vai traçando em sua própria vida e que o torna singular, pois vai convertê-lo naquilo que ele é. Nessa perspectiva, o processo de formação vai se constituir ao mesmo tempo como sucessão de acontecimentos e como reflexão sobre o que acontece.

A formação pressupõe uma temporalidade não-linear e não progressiva, na qual não há uma relação de causa e consequência entre os acontecimentos e, tampouco, uma ordem linear que parte da anterioridade para a posterioridade. Trata-se de uma reflexão permanente em que os acontecimentos posteriores repercutem nos anteriores, provocando o que Larrosa (2002, p.54) chama de “ressignificação retrospectiva”. Para o autor, a dimensão da formação, a partir de Nietzsche, acaba por estruturar uma nova configuração no conceito de formação, a qual não vai resultar mais num voltar-se para si (recolhimento), num movimento concêntrico, numa auto-apropriação, mas, ao contrário, num movimento excêntrico, numa explosão, estouro, expropriação.

Certa vez, em uma palestra, ouvi o professor Luís Otávio Burnier²⁷ afirmar que a busca do ator em sua formação deveria ser “a medida de flexibilidade ótima entre a técnica e a criação”. A rigor, isso significa para um artista buscar a perfeição, imaginando que ela exista. Em verdade, essa medida é o desejo maior de todo artista, pois refere-se a encontrar o equilíbrio entre os procedimentos para construir sua arte e, de outra forma, mas não em oposição, buscar a criação, aquilo que está no âmbito do imponderado. Tecendo uma intersecção entre as

²⁷ Burnier foi ator, diretor e professor de teatro. Morreu precocemente em 1995, deixando um legado importante, principalmente, na criação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais Lume/Unicamp, do qual foi idealizador e, também, efetivador do trabalho. Na minha caminhada como artista e docente o tenho como forte referência, pois, em contato com o trabalho por ele desenvolvido, descobri a pesquisa na minha área de atuação, bem como uma perspectiva diferenciada para o trabalho do ator, em que passei a construir minha trajetória como artista autora, ciente de minhas escolhas e mais comprometida com minha formação.

idéias mencionadas anteriormente, a técnica — como algo que se pode apreender, moldar — estaria ao lado daquilo que somos a cada momento, aquilo que se inscreve num determinado tempo e espaço, enquanto a criação poderia estar relacionada com um estado de abertura, de possibilidade, de abandono, com algo que está por acontecer. Na prática teatral costuma-se usar a expressão “estar pronto para o jogo”, significando um estado em que algo pode acontecer, em que estamos abertos e alertas ao desconhecido e aos acontecimentos. Esse estado, entretanto, não é um momento de alheamento provocado por um transe ou alucinação, é, antes, um momento de plenitude. No trabalho do ator, esse é um estado de superatenção em que corpo e mente estão conectados de tal forma que o ator parece capaz de prever os acontecimentos, de perceber tudo o que acontece consigo e em torno de si. É esse estado também capaz de transportar o espectador para o *illudis tempus*, lugar das verdades e realidades da arte.

Imagino ser justamente esse o lugar de configuração da formação, onde ela acontece sem estar restrita ao domínio da lógica e da concretude a que estamos familiarizados, onde não a percebemos de maneira distanciada, mas a vivenciamos intensamente. Nesse sentido, a formação estaria ao lado da experiência, que, como aponta Larrosa, nos coloca em jogo, em perigo, que torna possível que algo nos aconteça, experiência que se passa tão somente em e com cada um de nós.

No sentido aqui mencionado, a formação constitui-se como algo fugidio que escapa e nunca cessa de acontecer e, por isso mesmo, é difícil de ser capturada em determinado tempo e espaço. Tradicionalmente, nas instituições de ensino, a formação está sob o signo de uma delimitação de tempo, de determinados conhecimentos e informações que a configuram como formação escolar e/ou acadêmica. Seria possível pensar um processo de formação que estivesse ao lado da experiência e não da informação e da opinião? Vivemos num tempo em que o volume de informações disponíveis é muito grande, e não seria demasiado dizer, avassalador. Essa avalanche de informações que chega dos livros, dos

jornais, da TV, das revistas, do computador, parece nos embotar de tal maneira, como diz Larrosa (2002), que nos faz acreditar em nós mesmos e em nossa cultura, a tal ponto de usá-los como medida segura, como critério para todas as coisas. Em nossa arrogância, nos tornamos capazes de julgar e opinar sobre tudo, mas não de guardar silêncio, de escutar, de nos resguardar. “Será que é isso que se ensina nas escolas?” (2002, p.15). E, assim sendo, seria possível pensar diferente?

Atuo num curso de graduação que se propõe à difícil tarefa de “formar” um artista/professor. Grifo a palavra formar justamente por tentar pensá-la na ordem do que está sempre por acontecer, naquilo que nos tornamos. E, nessa medida, não é possível apreender, quantificar, aprisionar, prever, ou seja, tudo o que parece absolutamente necessário quando se trata de ensino formal. Também não se pode deixar de mencionar o fato de que, no texto (Nietzsche e a educação) que subsidia esta reflexão, o autor parece pensar a formação num sentido mais abrangente, filosófico, não como algo para ser posto em prática em determinadas situações, mas, antes, como algo que “dê o que pensar”. Em que pese o caráter reducionista que esta abordagem possa estabelecer, principalmente se considerarmos que o texto refere-se àquilo em que nos tornamos no decorrer de nossa vida, pareceu-me desafiadora uma reflexão como esta, mesmo que direcionada para um âmbito mais restrito como a formação do ator.

Refletindo sobre a formação do ator, gostaria de pensá-la em duas diferentes direções para, posteriormente, apontar minhas idéias sobre a questão. A primeira, como se verá a seguir, a partir de alguns exemplos da prática teatral e da forma como se estruturaram as relações pedagógicas e de formação nesse campo; a segunda, partindo da hipótese de que a abordagem midiática para o artista/ator propõe elementos, idéias, imagens que promovem uma determinada formação nessa área de conhecimento. Nas considerações finais, pretendo articular uma proposição para o tema da formação do ator, com base na minha experiência como artista e docente.

O ator para além das fronteiras dos mapas e dos tempos

Início este recorte buscando pensar a formação do ator na perspectiva da tradição teatral ocidental. A arte do ator e o significado social dessa prática singular humana foram se transformando e se configurando de maneiras distintas, conforme determinadas épocas e lugares. Assim, pretendo nestas breves linhas fazer uma pequena panorâmica de alguns “modos de ser ator” ao longo dos tempos. O objetivo dessa empreitada não é esgotar o assunto, tampouco dar conta de forma profunda do tema, mas, antes, propor uma formulação, uma síntese, um passeio no tempo e no espaço, na busca por elementos que possam trazer subsídios para a pesquisa. O ponto de partida será a origem da palavra ator e seu significado.

Hypócrates, conforme a etimologia da palavra, provém do grego *Hupokrites*, que significa *ator, intérprete de um sonho, de uma visão, adivinho, profeta, comediante, velhaco*. Designa, também, *hupokrisía* ou *hupocrisis*: *resposta, resposta de oráculo, ação de desempenhar um papel, uma peça, desempenho teatral, declamação, simulação, dissimulação, falsa aparência* (Houaiss, 2001, p.1538). Dessa forma, surge a designação e a função para o ator ocidental.

Mesmo sem efetuar um estudo pormenorizado do significado social do ator e do tratamento dispensado para ele em diferentes épocas e sociedades, sabe-se que o ator na Grécia Clássica tinha *status* de cidadão especial, gozando de privilégios em relação aos demais cidadãos, em virtude da importância social de sua função. Esses privilégios sociais de que gozaram os atores na sociedade grega não foram recorrentes na história do teatro ocidental, como foi uma certa idéia que tem atravessado o trabalho dos atores ocidentais desde a Grécia Clássica: o ator como alguém que simula ser quem não é.

Embora a palavra grega que origina o nome ator seja a mesma a originar a palavra hipocrisia, são distintos os significados entre a origem etimológica e o

sentido pejorativo que passou a impregnar a palavra hipócrita, ligando-a a uma idéia de fingimento e falsidade, por parte de alguém que visa a tirar proveitos, ganhos pessoais ou econômicos.

Também muito diferente é a maneira como está dimensionado, hoje, o significado para “ representar outro que não a si mesmo”. Para os gregos, a idéia mencionada relaciona-se com a origem do teatro, que está no ritual, especificamente no culto ao deus Dionísio. Conforme a mitologia grega, esse era um deus capaz de entrar em transe e passar o delírio aos participantes do ritual. No ritual dionisíaco, os participantes saem de si e mergulham no deus. Daí, pode-se dizer que a prática de representar outro teria, então, origem no delírio dionisíaco. Essa prática, bem como o significado social do ator e seu trabalho, conforme já mencionado, adquiriu contornos e peculiaridades em conformidade com os modos constitutivos de cada momento histórico e social.

Dessa forma, o ator foi o cidadão com privilégios especiais na Grécia Clássica, como oficiante de um ritual, assim como foi o escravo, passível de ser morto, nos espetáculos do Império Romano. No medievo ele foi o bobo da corte, maltratado e ridicularizado, mas ao mesmo tempo o único súdito, a pretexto de divertir o rei, com permissão para lhe fazer críticas e sátiras sem que isso resultasse em punição. Afinal, não era alguém levado a sério.

Também na Idade Média o ator foi o menestrel, trovador, andarilho, mendicante, um servo com autonomia, que trocava seu trabalho por um prato de comida, bem como foi o artesão participante do teatro sacro-medieval, instrumento de catequização. Foi o ator profissional da *Commedia Dell' Arte*, na Renascença, que se especializava em um único personagem por toda a vida, um comediante organizado em trupes cuja popularidade se estendeu às praças de Florença, Bolonha e Veneza, espalhando-se no final do século XVI em todas as cortes da Europa.

No mesmo período, surge o ator shakespereano, que atua num teatro de convenções. Entre outras particularidades, nesse tipo de teatro os homens atuavam tanto nos papéis femininos quanto nos masculinos, pois as mulheres não tinham permissão para atuar.

O ator no teatro romântico do século XVIII e meados do XIX foi o grande astro, “a vedete”, cultuado por seu público.

Da tragédia clássica grega ao drama romântico burguês (século XVIII e meados do século XIX), resguardando as incomensuráveis diferenças, pode-se afirmar que o que marca a tradição pedagógica teatral no ocidente foi a aprendizagem através da imitação, na qual o mais experiente é responsável por mostrar ao que está começando o que e como deve ser feito.

O final do século XIX e, principalmente, o século XX foi marcado pela presença daqueles que hoje denominamos como grandes pedagogos teatrais. Pensadores que, mais do que fazer teatro, questionaram o *status quo* vigente, deixando registradas suas contribuições e inovações. Mestres que em suas práticas foram capazes de refletir, profundamente, sobre a criação teatral, instaurando assim novos paradigmas para as artes cênicas e em particular para o trabalho do ator. Parafraseando Michel Foucault (1992), vou chamá-los de “instauradores de discursividade”. Para Foucault (1992), na ordem dos discursos um autor pode ser bem mais do que um produtor de livros; ele pode instaurar uma teoria, uma tradição ou uma disciplina que abarque outros autores e outros livros. Foucault chama isso de uma posição “*transdiscursiva*”. A partir do século XIX, entretanto, surgem autores que Foucault denomina “*instauradores de discursividade*”. Eles produziram em suas obras regras, paradigmas e referências que tornaram possíveis obras análogas e diferentes, porém, ainda assim, pertencentes à mesma discursividade por eles instaurada. Nesse sentido, cabe mencionar o trabalho de alguns artistas que foram “instauradores de discursividade” na prática teatral: Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, entre outros.

É interessante perceber que havia por parte desses homens de teatro uma atenção para com o trabalho do ator, mesmo para aqueles cujo interesse, a preocupação, o foco, não era exatamente o trabalho do ator. É o caso de Bertolt Brecht, reconhecido por ser um grande encenador e dramaturgo. É também importante mencionar que a escolha por esses nomes não significa desconsiderar a importância para o tema de autores teatrais, como Meyerhold, Artaud, ou outros. Trata-se de uma escolha pontual, em uma análise que se debruça sobre essa questão também de forma pontual.

Vamos começar essa breve descrição por Constantin Stanislavski. Ele foi ator, diretor e teórico teatral e sentia-se insatisfeito com o trabalho do ator, cuja prática consistia na repetição de procedimentos corporais, vocais e espaciais que caracterizavam personagens e situações de uma parte significativa das produções teatrais no ocidente em sua época. Ao mesmo tempo, observava que mesmo os diretores que exigiam do ator novas formas de atuar não sabiam subsidiar suas exigências, como torná-las compreensíveis, na prática, pelo ator.

Coerente com as questões da modernidade, que subjetivaram os homens de seu tempo, Stanislavski buscou a instauração da novidade, da criação no trabalho do ator, em detrimento da repetição. Ele foi o primeiro dos inovadores teatrais a organizar e descrever uma metodologia e a identificar uma técnica voltada para o ator, buscando fornecer meios para que cada um pudesse construir seu trabalho. Também foi um dos primeiros a buscar uma relação ética do ator com seu próprio trabalho, em que consciência, rigor, disciplina, simplicidade e modéstia eram as bases para a construção do trabalho.

É importante acrescentar, ainda, sobre o trabalho de Stanislavski, sua perspectiva textocentrista, na qual todos os esforços na construção de uma obra teatral tinham como objetivo principal expressar as idéias de um autor contidas no texto e a busca da verdade cênica voltada para o real-naturalismo.

Contemporâneo do russo Stanislavski, porém trabalhando na França e em outra perspectiva estética, Jacques Copeau desenvolveu um trabalho igualmente importante, voltado para o ator. Ele também sonhava com um ator comprometido com o seu trabalho, o que significava, antes de tudo, esforço físico de preparação do próprio corpo para disponibilizá-lo para a criação, em detrimento da utilização de truques e clichês a que os atores estavam familiarizados. Porém, diferente de Stanislavski, Copeau não trabalha com a estética do real-naturalismo; ele busca recuperar a pulsação da vida no teatro, sem perder a teatralidade, pretendendo com seu trabalho despertar a imaginação do ator, sua capacidade de jogo e de invenção.

Outro nome importante no séc. XX foi Bertolt Brecht. Seu teatro assume primeiro uma forma épica (distingue-se do dramático por narrar ações já acontecidas) e, num segundo momento, um formato denominado dialético, tratando da história através de uma ação e mostrando as transformações históricas por meio do teatro. O teatro de Brecht foi, também, didático, ou seja, feito para que se aprendesse algo com ele; por isso, na relação com o espectador, não buscava a ilusão. Embora não tenha se dedicado especificamente ao trabalho do ator, Brecht instaura uma renovação nessa arte. Do ator brechtiano, era exigido engajamento político, ele fazia parte da companhia teatral, tendo aderido a ela por afinidade ideológica. Na sua atuação não assume sentimentalmente a personagem que lhe foi atribuída, nem se identifica com ela. Age como testemunha de um acidente relatando o que viu, não revive os sentimentos, descreve-os.

De Brecht saltamos para outro modo significativo de trabalhar com o ator e que também rompeu com o *status quo* vigente. Trata-se do trabalho desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski, que buscou investigar a técnica cênica e pessoal do ator como essência do acontecimento teatral e do relacionamento entre o ator e o público. Seu trabalho não objetivava um ator repleto de habilidades ou cheio de truques. Ao contrário, para ele, tudo está concentrado no

amadurecimento do ator, expresso no trabalho de criação por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo. Tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator deve fazer uma total doação de si mesmo, buscando a integração dos seus potenciais corporais e psíquicos que devem emergir do mais íntimo de seu ser.

Para Roubine (2003, p.175), Grotowski aspirou à ressacralização do teatro. Todo seu empenho foi no sentido de redefinir a finalidade do acontecimento teatral, que, para Grotowski, não deveria passar por uma simulação mimética ou estilizada, mas, antes, por uma experiência vital que engajasse profundamente o ator e o espectador, num contato em que cada ator estabelecesse um laço singular com cada espectador.

Esses autores trazem em comum o fato de terem operado, por meio de suas obras, profundas transformações em relação ao trabalho do ator, uma vez que buscaram um questionamento ético e estético em relação à prática teatral. Todos demandaram do ator um engajamento profundo, uma atitude que o transformasse na constituição de sua obra artística, mas também nas suas relações como ser humano de um determinado tempo.

Um espaço de “visibilidade das visibilidades”

Uma reflexão que se debruce sobre as questões que estão constituindo o ator e seu trabalho hoje não pode prescindir de um olhar rigoroso para as formas como essas questões estão abordadas na mídia. Para mim, como atriz e alguém que se dedica à formação de outros atores, pensar sobre isso é um desafio atravessado por alguns preâmbulos: pensar o presente, isso que está se fazendo, do qual não se tem ainda distância, no qual somos quem faz, mas também quem sofre as ações; pensar criticamente minha própria prática e, ao fazê-lo, sendo partícipe e espectadora, não cair na armadilha de buscar verdades ou dimensões

subentendidas a serem desveladas. Junte-se a isso o fato de que não é possível pensar essas questões sem considerar o *status* que a mídia desfruta como instância que propõe formas muito concretas de tratar a formação do ator, operando com determinados enfoques que, muito embora não possam ser pensados como invencionices ou manipulações dessa mesma mídia, são representativos de um certo modo de atuar sobre determinado campo, um modo de tratamento que revela determinadas escolhas.

Diante disso, como proceder a uma análise sem cair na tentação da busca por verdades ocultas, de um lado, ou na restrição a obviedades aparentes, de outro? A grande dificuldade parece ser encontrar a medida entre a descrição de procedimentos e ditos coletados nos materiais empíricos e a compreensão de tal realidade como obra de escolhas, vontades e verdades, em jogo nas relações que estão aí implicadas.

Essa medida torna-se mais tênue quando se está pensando o próprio trabalho, as escolhas pessoais, quando se trata de algo sobre o qual fazemos juízo, temos opiniões e credos. Se é verdade que a mídia não pensa, porque não é uma instância portadora de consciência individual ou de uma produção como a de um filósofo, também parece ser cada vez mais verdadeiro o fato de que ela “nos pensa”. A mídia faz afirmativas sobre cada um de nós e sobre todos, constantemente. Gostaria, então, como assinala Rosa Fischer (2002a, p.84), de pensar as imagens, textos e sons da mídia como possibilidades de significação datadas e bem localizadas, tanto do ponto de vista de quem as produz e coloca em circulação, quanto daqueles que as recebem e interagem com elas.

Conforme Rosa Fischer (2002a, p.86), a mídia se constitui em um espaço de “visibilidade das visibilidades”, uma instância de reduplicação dos discursos, em que não há criação ou invenção de um discurso, mas uma reduplicação dos mesmos por meio da linguagem midiática, reduplicação essa que traduz uma forma de tratar escolhas em relação àquilo que vemos e ouvimos. É esse espaço, onde cada vez mais estão sendo articuladas respostas a muitas de nossas

dúvidas e soluções para nossos problemas, seja como mulheres, negros, crianças, idosos, profissionais, cidadãos e tantos outros papéis que desempenhamos socialmente. É também esse espaço que parece cada vez mais imbuído de uma “função pedagógica” marcada pela forma como articula suas imagens, sons, informações, textos, que acabam dando conta de uma determinada formação.

Alinho-me aqui às idéias da professora Rosa Fischer dentro daquilo que a autora denomina como questões relativas a um “dispositivo pedagógico da mídia”. Para Fischer (1997,p.71):

(...) esse modo muito concreto de formar, de constituir sujeitos sociais, através da prática cotidiana de produzir e consumir produtos televisivos, que parece constituir um “conjunto estratégico” novo, e que pode ser traduzido através da cumplicidade material e simbólica da mídia com seus públicos, possível de ser analisada e descrita a partir de uma operação sobre os produtos que ela veicula.

Foi a partir da hipótese, aqui defendida, de uma forte presença da mídia na formação do artista ator, que busquei configurar a forma como a questão está abordada, principalmente, na descrição de práticas reconhecidas como próprias do trabalho do ator, tais como cuidados com o corpo, preparação corporal, aquisição de habilidades corporais conforme a necessidade da personagem, cuidados com saúde e alimentação na busca pelo corpo ideal para ser tornado visível no vídeo, transformações corporais de ordem plástica; modos de abordar a construção de personagem – mencionada no 1.º episódio — capacidade de falar sobre os personagens de ficção, ressaltando a diferença do anterior em relação ao atual e, com isso, ressaltar uma característica importante para o ator que é a versatilidade. Também é mencionada a capacidade de memorizar e interpretar textos – habilidade considerada como própria ou necessária ao bom desempenho do ator –, assim como a disposição de participar de gravações ou ensaios por longas horas, tendo muitas vezes de repetir a mesma cena até que fique

satisfatória – também citada como fator representativo do esforço que é necessário para exercer a profissão, apesar de seu caráter “divertido”.

Nos depoimentos ou entrevistas dos atores que precedem o início da gravação de uma novela, há a reiterada afirmação da necessidade de um cuidado especial com a forma física para melhor atuar. Esses cuidados se relacionam a um corpo magro e com formas bem definidas. Os depoimentos nos ensinam que, para atuar bem em uma novela, os atores precisam estar em dia com seus corpos, o que significa fazer regime e exercício físico, com o objetivo de melhorar plasticamente seu corpo. Nessa busca pelo corpo perfeito para ser exibido na telenovela, existem aqueles que buscam auxílio, também, nas técnicas de medicina estética ou, melhor dizendo, nas cirurgias plásticas. Procedimentos como dietas de emagrecimento, exercícios de musculação, lipoescultura, implantação de prótese de silicone são citados à exaustão e fazem parte de um arsenal, cada vez maior, de técnicas a que se tem acesso na busca pelo chamado “corpo perfeito”.

Assim, a grande meta parece ser a de impedir ou adiar, tanto quanto possível, as transformações impostas pelo tempo. É sabido que esse tratamento em relação ao corpo na mídia não se restringe somente aos atores; parece estender-se a todos, especialmente às chamadas “celebridades” de outras áreas. Também não é algo que está sendo inaugurado aqui e agora; ao contrário, trata-se de uma transformação em relação ao tratamento dispensado ao corpo no último século. Segundo Antoine Prost, no capítulo “Fronteiras e espaços do privado” do livro *História da vida privada V*, essa mudança inicia em algumas cidades da Europa no período entreguerras e logo se expande pelo mundo por meio do cinema, da TV e das revistas femininas. A transformação iniciou-se pelas roupas, pois passaram a ser utilizados tecidos mais macios que revelavam, ainda que discretamente, as linhas do corpo. Uma vez mais exposto, o corpo passa a determinar a aparência física, fazendo-se necessário cuidar dele. Os cuidados referem-se à ginástica diária, a uma alimentação mais leve e à higiene pessoal.

Para Prost (1995, p.98) os comerciantes contribuíram mais que os sanitaristas para difundir os novos hábitos do corpo que, a partir da década de 60, estão inscritos em três campos: o asseio, a dietética e a cultura física. Ao longo do século XX foi se constituindo então a necessidade de um cuidado especial com o corpo, a necessidade de um voltar-se para o próprio; esse cuidado significou, principalmente, preparar o corpo para ser mostrado.

O que imagino ser extremamente importante discutir neste trabalho é algo que, neste momento, me parece um paradoxo. No cerne da constituição do trabalho do ator ocidental, estaria justamente sua capacidade de transformar-se, de simular outro que não a si, de aparentar exteriormente um outro que não ele, enfim, a capacidade de mudar a própria “forma”. De muitas maneiras, tem-se no material empírico selecionado abordada a questão da capacidade de transformação do ator quase como uma condição para a constituição do trabalho desse artista. Isso é visível, por exemplo, na reiterada necessidade de marcar as diferenças a cada novo personagem trabalhado, acentuando sempre o caráter da novidade e ineditismo como características importantes de serem cultivadas; no valor atribuído às mudanças de natureza plástica (como as citadas no parágrafo anterior), que lidam com a transformação do visual, da aparência exterior (cabelo, maquiagem, cor dos olhos, roupas, acessórios) e que é considerado primordial para a constituição de uma personagem, principalmente num lugar (televisão) que tem a imagem como algo central na sua forma de existir.

Ora, nesse sentido, ao que parece, a idéia de transformação corporal está na contramão daquilo que a própria mídia pauta para todos nós, ou seja, como ser genuinamente ator, transformar-se sempre em “outros”, se há uma norma geral para o corpo do ator? Como ser “outro” e, ao mesmo tempo, ser alguém que hoje, obrigatoriamente, precisa cada vez mais assemelhar-se a um padrão que tem a eterna juventude como regra? De outra forma, em contraposição a isso, temos a capacidade de transformação, a versatilidade do ator, que ainda permanece como

um valor importante, cada vez mais ressaltado nos próprios materiais midiáticos, como já vimos anteriormente.

A necessidade de que o ator se debruce sobre o seu corpo, que é seu material de trabalho, não é novidade deste tempo e espaço midiático. A questão tem atravessado o trabalho do ator em vários tempos e modos de ser ator. Trata-se de uma busca do indivíduo ator de conhecer, compreender e “controlar” esse material (seu corpo) para melhor acioná-lo na criação. Essa busca tem acompanhado o trabalho do ator e serviu-se de muitos contornos, pesquisas, técnicas, exercícios; alguns pensados para especificidade do trabalho do ator, outros oriundos da dança, da música ou de técnicas milenares, como as artes marciais e exercícios trazidos das tradições orientais. Não pretendo aqui fazer uma abordagem mais precisa sobre a importância do trabalho corporal na constituição do trabalho do ator, pois, além de ser um tema que requer um estudo bastante específico e pormenorizado, o que sozinho já justificaria uma dissertação, têm-se à disposição trabalhos e obras de autores que se dedicam a essa abordagem. É o caso do trabalho de Sônia Machado de Azevedo, publicado recentemente sob o título *O papel do corpo no corpo do ator*²⁸.

O fato é que há na mídia uma reiterada menção aos necessários cuidados com o corpo por parte do ator para melhor constituir seu trabalho, e essas idéias encontram eco nas mais variadas tradições pedagógicas teatrais. A diferença, entretanto, está nas bases sobre as quais são erigidos esses cuidados, nas quais o valor desloca-se de conhecer e dominar o corpo para conseguir transformá-lo na criação, para o moldar e domesticar o corpo e torná-lo um modelo de beleza a ser apreciado, desejado e copiado.

Ainda pensando nos ditos relacionados ao ator, mais especificamente às habilidades ou referências que são feitas, ligadas à prática do seu trabalho, gostaria de retomar uma questão abordada no primeiro episódio: os mal-

²⁸ Nesta obra a autora aborda os mais variados princípios, técnicas e metodologias de criação desenvolvidas nas Artes Cênicas, que tem como o cerne o corpo cênico.

entendidos suscitados pela confusão entre as ações da personagem na ficção e as do próprio ator no seu cotidiano. Ainda hoje é comum os atores serem confundidos com seus personagens das telenovelas, sofrendo conseqüências, inclusive de violência física, conforme o papel que estejam representando. É igualmente comum vermos depoimentos dos atores considerando “desejável” esse tipo de reação, na medida em que é representativa de um aval ao trabalho do ator, um sinal de que ele (ator) está sendo eficiente na sua criação.

Essas questões, tornadas visíveis de várias formas na mídia, dão conta de uma formação, na perspectiva da análise aqui assumida, pois lidam com determinadas idéias que se tornaram, com o tempo, de uso corrente, plausíveis e aceitáveis para o senso comum, e ao mesmo tempo representativas de determinados conhecimentos entendidos e aceitos como próprios dessa prática. Entendo que os ditos sobre o ator e seu trabalho não são estanques, não estão sozinhos. Existem em coexistência com várias idéias, algumas anteriormente explicitadas nesse trabalho, e que dão conta, como afirma Rosa Fischer (1997,p.72), subsidiada por Foucault de “(...) identificar os diferentes discursos que circulam na televisão brasileira, como discursos que “fazem sentido” numa determinada época, tempo (...)”.

Pensando nos modos de constituição do ator deste nosso tempo, neste nosso lugar, de forma específica, neste campo chamado mídia, resolvi jogar com alguns “modelos” ou “categorias” de ator que pude visualizar a partir desta pesquisa. Minha intenção é utilizá-los como pano de fundo sobre o qual se possam visualizar problemáticas, dizeres, saberes, ligados ao ator na atualidade.

Considero essa descrição incipiente e esquemática, uma vez que pretende descrever algo com tantos matizes, como são as formas pelas quais adquirem visibilidade os indivíduos conforme sua “função” ou posição social, tendo sido feita sem proceder a uma análise sociológica aprofundada e distanciada que poderia, talvez, resultar em dados mais complexos. Em vez disso, falo a partir de minhas experiências como atriz, professora de teatro e espectadora, portanto, como

alguém que busca esclarecer de dentro, cujo referencial é a própria prática e, portanto, não se pretende, de forma nenhuma, isenta dessas afirmativas.

Estabeleço cinco modalidades que busco de forma bastante rudimentar, por ora, definir. A escolha dos nomes atribuídos a cada grupo levou em conta algumas formas de exercer a profissão, recorrentes entre os artistas atores hoje, apreendidas do material empírico, assim como da prática desta pesquisadora. Esclareço desde já que a divisão em categorias serve mais como um exercício complementar à análise feita nesta dissertação. O ator de hoje é atravessado por inúmeras questões, algumas delas explicitadas nas categorias a que me refiro. Ele se forja na medida de suas escolhas, dentre as muitas possibilidades de formação profissional, de idéias e modelos, de exemplos éticos e estéticos em relação à sua arte.

Na primeira categoria tratarei sobre aquele que defino como **o ator marketing**, entendendo como tal aqueles que primeiro se constroem como celebridades, conhecidas e reconhecidas, principalmente do assim chamado grande público. A decisão e busca por ser ator aparece em um segundo momento.

A fama e o reconhecimento público são o princípio de tudo. Para manter a imagem pública, existe a necessidade da escolha de uma profissão que preserve essa exposição; ser ator é uma das possibilidades. Nesse sentido, a profissão de ator parece ser uma escolha “natural” para alguém que já ostenta e necessita manter o *status* de celebridade.

Muitas são as formas de construção da fama que podem preceder a carreira de ator: trabalhar como ajudante de um apresentador em programas de auditório, participar de um *reality show* ou, em alguns casos, ter algum grau de parentesco com alguém já reconhecido.

Há, também, os casos daqueles que se tornaram conhecidos do público e da mídia por outra profissão. É o caso de alguns manequins e modelos

fotográficos, cujo passaporte para a carreira de ator é a visibilidade alcançada com a profissão anterior. Para a atriz Regina Duarte existe uma confusão entre ser ator e trabalhar na televisão. Conforme depoimento²⁹ da atriz, atualmente “Todo mundo quer ser ator de televisão, todo mundo quer essa vitrine. E muitas vezes nem é uma vocação, às vezes é uma coisa de vaidade, de exibicionismo, uma coisa meio narcisista”.

No último programa *Big Brother Brasil* exibido entre janeiro e abril de 2004, assistimos pelo menos a duas participantes (Juliana e Marcela) afirmando que pretendiam permanecer na casa (Rede Globo) para seguirem a carreira de atriz. Após o término do programa, assistimos também a vários dos integrantes do programa fazendo participações nos programas produzidos pela emissora, representando a si mesmos em situações ficcionais.

Na segunda categoria, uma definição para o chamado **ator de teatro**. São a maioria nesse espectro de sujeitos que se intitulam como atores. Não são conhecidos do grande público, e de forma geral, o alcance do seu trabalho é o seu círculo de convivência (bairro, cidade, alguns vão de forma mambembe um pouco mais longe). Diz-se **de teatro** porque é a única linguagem artística com a qual trabalham. Embora para muitos não seja o único trabalho, há quase sempre a necessidade de um outro emprego que lhes garanta a sobrevivência financeira.

Muitos são os atores que se encaixam na denominação **de teatro**. Variada, também, é a sua formação. Nesse espectro estão incluídos desde o autodidata até aquele com formação universitária, os que trabalham em pequenos grupos ou individualmente, pelas ruas e praças e, ao final, pedem o auxílio do público, até mesmo os grupos mais estabelecidos, alguns com sede própria e incentivo financeiro. A variedade estética de suas produções é tão ampla, que mesmo um estudo mais pormenorizado talvez não desse conta de tudo o que é produzido. Esses atores não estão presentes na mídia, a não ser em raras exceções – espaços de divulgação para espetáculos, vts publicitários. Na minha prática como

²⁹ Depoimento capturado em entrevista do programa *Altas Horas*, dia 22/06/2003.

atriz e professora, essa é a categoria com que tenho contato mais direto e é na que me incluo.

Na terceira categoria busco caracterizar os atores que têm como prioridade profissional fazer trabalhos para a televisão, porém não deixam de desenvolver o trabalho teatral. Provém daí a denominação **ator de TV que faz teatro**.

Na mídia em geral, o teatro parece ocupar um lugar de respeito. Sempre que referido em entrevistas ou programas de televisão, aparece como algo de importância e complexidade. Conforme afirmativa de alguns atores e diretores de televisão, uma “experiência” pela qual todos os atores deveriam passar ou “ter como base”.

Os atores de TV que fazem teatro parecem fazê-lo ou porque iniciaram a carreira trabalhando com teatro, sendo essa uma linguagem que lhes interessa, à medida que se realizam exercendo-a profissionalmente, ou para seguir a máxima de que fazer teatro é uma experiência indispensável para um ator, um desafio importante, principalmente, para os iniciantes.

As justificativas para a valorização são bastante recorrentes: o fato de estabelecer o contato direto com o público, a profundidade do trabalho que demanda tempo de ensaio e de criação, e a complexidade dramática dos conhecidos textos e autores com os quais trabalham. São esses atores que participam das grandes produções teatrais feitas no eixo Rio/São Paulo, e sua (ou suas) presença(s) no elenco é o que atrai o público, que se dirige ao teatro muito mais para vê-los do que propriamente assistir ao espetáculo. Para a atriz Eliane Gardini, a importância do trabalho em televisão está no reconhecimento público que ele traz. Segundo a atriz, antes de começar a fazer trabalhos para a televisão, as pessoas com as quais trabalhava (atores, diretores) viam qualidade naquilo que ela fazia, mas essa qualidade não se desdobrava, não tinha seqüência. Por meio da fama decorrente da visibilidade proporcionada pela tevê, o ator experimenta uma forma de aprovação que indica estar ele trilhando o caminho certo. A atriz faz

a seguinte afirmação sobre sua fama, conforme a jornalista que a entrevistou, tardia para os padrões nacionais:

O reconhecimento é como um diploma: “Pode ir em frente, está bacana”. E quando você passa uma vida inteira tentando um caminho e esse caminho não te dá nada, não te dá retorno nenhum... Eu não sei como não desisti da profissão. Parecia que eu tinha o pó da invisibilidade! Nada do que eu fazia tinha grande alcance. Foi um período de muita obstrução de luz..

Ator que faz somente TV é a quarta categoria e busca caracterizar o ator que se dedica a trabalhar exclusivamente na televisão e, em alguns casos, também no cinema. É uma prática muito comum entre os atores jovens que despontam em programas de TV, principalmente aqueles dedicados ao público jovem. Seu espectro de trabalho não se restringe aos programas da televisão, mas à publicidade, em geral, além da participação em eventos em que são pagos para se exibirem como atrações.

Para a maioria dos atores que trabalham nesses moldes, é difícil manterem-se na ativa por muito tempo, pois as propostas de trabalho acabam diminuindo, à medida que surgem novos rostos que são absorvidos pela mídia.

Para aqueles que alcançam sucesso e tornam-se celebridades, essa escolha de trabalho se torna natural em sua trajetória, acontecendo de forma compulsória nesse dado momento de suas vidas, quando sua imagem está sendo bastante veiculada.

A atriz Glória Pires, por exemplo, é conhecida por sua opção de trabalhar somente em televisão, eventualmente, com cinema. Seu trabalho, no entanto, é reconhecido como excelente tanto pelo público, quanto pelos colegas ou ainda por aqueles que fazem comentários sobre os programas da tevê. Para a atriz, um ator tem de saber representar, não importando a linguagem (TV, teatro ou cinema).

Atores que trabalham principalmente restritos à TV, de uma maneira geral oscilam entre momentos de muita exposição e outros de ausência na mídia. Não

tendo autonomia para buscar alternativas de trabalho, dependem de um produtor ou agência que consiga articular testes, contatos ou convites e não podem descuidar de sua presença na mídia, não importando a forma como isso aconteça, sob pena de serem esquecidos pelo público e, por conseqüência, também, por aqueles que poderiam lhes possibilitar trabalho.

A quinta categoria refere-se ao **ator de teatro que faz TV**, entendendo como tal aquele que iniciou e construiu sua carreira artística fazendo teatro, muitos dentro de grupos teatrais e, posteriormente, passou a participar de trabalhos para TV e cinema. É reconhecido profissionalmente pelo restrito público que assiste a seus espetáculos e, em vários casos, pela crítica especializada. Conta com um trabalho que tem credibilidade no âmbito do fazer teatral, tendo em seu currículo trabalhos premiados. Porém não era conhecido do grande público até ser convidado a participar de um trabalho na tevê.

De uma maneira geral, esses profissionais são convidados a fazer papéis na TV por serem reconhecidos como excelentes atores no âmbito teatral. É bastante comum nas entrevistas desses atores a menção às dificuldades em aprender a lidar com a linguagem da televisão, muito diferente das com que estavam familiarizados no teatro e, por outro lado, às facilidades econômicas, também distintas das que conheceram anteriormente. Alguns entendem e afirmam serem os trabalhos feitos na televisão a maneira de garantir a sobrevivência financeira.

Pedro Cardoso considera-se um exemplo desse tipo de ator. Em entrevista do próprio ator capturada no programa *Altas Horas* da Rede Globo de Televisão, ele afirma:

Não me considero um homem de televisão, eu não tenho gosto nem tendência para trabalhar em televisão. Eu trabalho em televisão pela lei do mercado. É o lugar que paga melhor. É a indústria que usa a mão de obra de um ator no mundo contemporâneo. É por isso que trabalho em televisão, mas a minha verdadeira natureza é mais adequada ao teatro.

Perguntado sobre os obstáculos que teve de enfrentar para chegar à consagração na televisão, Cardoso diz:

Eu fui fazer sucesso na televisão como ator tardiamente. Eu já tinha 34 anos. Não fiz sucesso como ator novo. Eu achava que eu tinha um tipo assim magro, pequeno, não tinha tipo de galã, de fazer herói da *Malhação*, dessas coisas... Eu era um bom ator de teatro e tinha, digamos assim, um nome no teatro. Mas a televisão não respeita isso. Alguns artistas que trabalham em televisão vão ao teatro e vêm ah! Aquele cara! Mas a televisão como indústria não respeita muito isso. Então, eu comecei aqui (TV) numa posição secundária, e o obstáculo era romper os cânones estéticos estreitos com que a televisão trabalha.

Quando perguntado se deixaria de fazer televisão, caso o trabalho teatral o remunerasse tanto quanto o da TV, o ator responde:

Eu realmente não sei te responder. Eu acho que hesitaria muito, porque a televisão, além do dinheiro, ela te dá uma outra coisa que é extremamente cativante: o poder. O sucesso público traz essa coisa perigosa e difícil de lidar que é o poder. Talvez eu fizesse televisão pelo poder.

Para Pedro Cardoso, esse “poder” se traduz em conquistas, tais como apresentar um espetáculo num teatro cuja lotação é de mil lugares e ter público; participar de campanhas publicitárias e ganhar muito dinheiro; ter bens como bons carros e receber tratamento diferenciado nos lugares que frequenta.

ÊXODO A BUSCA PELA AUTORIA

Diante de todas essas questões até aqui levantadas, como artista e professora, imagino que nesse momento da reflexão cabe assinalar algumas idéias, e por que não, proposições sobre as contribuições deste trabalho para as reflexões nos campos da Educação e das Artes Cênicas, bem como sobre aquilo que constitui o cerne desse trabalho – aquilo, enfim, que está mobilizando fortemente meus pensamentos e minha prática neste momento: o problema da formação no trabalho do artista-ator. Nesse sentido, vislumbro desde já que este estudo possa contribuir para as reflexões acerca da temática da formação não somente no âmbito do trabalho do ator mas, de forma mais ampla, nas discussões teóricas e metodológicas que estão sendo feitas sobre o tema. A idéia é ampliar a discussão, sobretudo no que se refere à relação desse tema com as diferentes práticas ligadas à presença da mídia na formação do ator. A idéia é fugir dos lugares comuns e das questões esquemáticas que se situam, de um lado, no menosprezo presente no circuito acadêmico -- para quem o ator que está na mídia é considerado menos preparado, menos consciente de sua profissão e muitas vezes vítima da engrenagem midiática; e, de outro, na supervalorização do espaço midiático, disseminada já como senso comum, segundo a qual ator “de verdade” é aquele que aparece nas diferentes mídias, principalmente na televisão. De outra forma, cada vez mais tenho pensado que a formação do ator deva definir-se por uma espécie de busca de autoria, entendendo-a como a possibilidade de

autorização que alguns sujeitos constroem para si e que lhes permitem fazer escolhas, pensar sua existência de modo mais arriscado, criador e propositivo. Numa prática impregnada de autoria, talvez seja possível enxergar o ator na sua singularidade, uma vez que não são somente as escolhas em relação aos modos de exercer a profissão que estão em jogo quando se fala em autoria, mas o próprio significado da escolha por ser ator e por configurar o trabalho, pautado por determinadas escolhas.

Imagino que não seria demasiado afirmar que a autoria no sentido de renovação, criação de algo novo, como marca de algo pessoal (individual), de certa forma está sempre presente na obra de um ator, pois esta somente existe na medida de sua presença, e é justamente essa renovada presença que pode lhe possibilitar cada vez mais redimensionar a própria obra. Ainda quando seu trabalho é dar forma a um personagem estruturado por um dramaturgo, um personagem terá tantos autores quanto os atores que vierem a interpretá-lo, e, provavelmente, nenhum ou poucos conseguirão corporificá-lo de forma a satisfazer a imagem feita por aquele que a criou – o autor do texto.

Até mesmo quando a aprendizagem do ator estava baseada na imitação de outro, pela repetição de algo cristalizado, ou quando cada ator se dedicava a um único personagem por toda a vida, isso não impediu que os atores fossem imprimindo transformações nos personagens e deixando-lhes a marca de sua autoria. Entretanto, para caracterizar e compreender a questão da autoria no trabalho do ator, da forma como está sendo proposta nesta reflexão, é necessário mais do que encontrar evidências. Há que se entender e delimitar as formas e particularidades do conceito de autor no campo do trabalho do ator.

Sendo assim, que elementos caracterizariam um ator autor? O que poderíamos citar como características de autoria no trabalho do ator?

Acredito, a partir da experiência como artista e docente, que não se trata de uma atitude puramente racional, positiva, de um sujeito autônomo e auto-suficiente, mas antes um ator como alguém que constrói sua escrita e, conforme Larrosa, "(...) não há escritura pessoal que não tenha vestígios de palavras e histórias recebidas" (1998, p.32). Imagino um ator autor como um criador que propõe, um artista capaz de dar forma à sua obra e fazê-lo sem depender, necessariamente, da presença de um professor, diretor ou dramaturgo, mas, de outra forma, com referenciais próprios construídos como base para edificação de um trabalho; alguém que cria com liberdade porque possui parâmetros que servem, inclusive, para questionar a própria ação. Por isso, a autoria de um ator pressupõe o domínio de uma técnica. Isso não significa somente a aprendizagem de um conjunto de exercícios, mas a construção de uma coerência de trabalho, um vocabulário próprio que abarque certos princípios, uma maneira particular de expressar-se que pode explicar tanto a presença quanto a ausência de determinadas idéias, questões ou acontecimentos e a transformação desses elementos na própria escrita.

Para Gerd Bornheim: "(...) o ator criador cria tudo, inclusive e principalmente a estética de cada um de seus atos, sem concessões à repetibilidade" (1998, p.205).

Um ator autor, no sentido instaurado por Stanislavski e Grotowski, dois grandes pedagogos teatrais do século XX, é principalmente alguém comprometido eticamente com sua obra, incapaz de condicionar seu trabalho ao grau de visibilidade que este lhe proporcione, ou conspurcá-lo para favorecer a carreira.

Para esses diretores, o ator cria porque se transforma, e algo lhe acontece porque cria. Não se trata, contudo, de uma transformação de cunho terapêutico, mas, sim, no campo das ações teatrais e pessoais. Trata-se de algo, segundo Nietzsche, que o artista tem de importante a ser compartilhado, a capacidade de destruir a sutil força que demarca onde acaba a arte e começa a vida (Nietzsche *apud* Larrosa, p.65).

Peter Brook, um dos mais importantes diretores teatrais contemporâneos, diz no prefácio do seu livro *O ponto de mudança* (1995, p.15):

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista.

No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca. Num retrospecto de muitos anos de ensaios publicados e idéias proferidas em vários lugares, em tantas ocasiões diferentes, uma coisa me impressiona por sua consistência. Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussurra: 'Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento'.

Para mim, Brook fala de autoria, da possibilidade de nos debruçarmos radicalmente sobre algo, sem que isso nos oblitere a visão, sem que nos percamos nas armadilhas das verdades únicas, aquelas que tendem a ser consideradas mais “verdadeiras” que outras. Penso que um trabalho de formação deveria instigar essa radicalidade que nos autoriza, que nos impele à ação e nos torna aquilo que somos a cada momento.

A formação como nascimento: um novo começo

Desde a idéia inicial de fazer um mestrado em educação e refletir sobre a formação do ator, o que tem marcado essa caminhada são minhas experiências. Primeiro, conforme menciono no início deste texto, na forma como constituí meus primeiros conhecimentos em relação ao trabalho do ator, atravessados pelos programas da televisão a que assisti desde criança e através dos quais tive meus primeiros contatos com os artistas atores e seu trabalho. Num segundo momento, já num curso de graduação, como aluna, pude redimensionar minhas idéias a partir de um conhecimento articulado, no âmbito do fazer teatral e da experimentação concreta de técnicas e exercícios para constituir o trabalho do

ator, voltados para a linguagem teatral com suas especificidades. Paralelo à formação universitária, também fui configurando minhas experiências como atriz “profissional” (o termo profissional refere-se a espetáculos dos quais participei que entraram em cartaz no âmbito comercial), assim como aquelas relativas à docência em teatro, de forma específica aquela relacionada à formação de outros atores. A experiência docente foi iniciada em oficinas livres (oferecidas em espaços culturais e abertas a qualquer pessoa que quisesse iniciar-se ou simplesmente experimentar técnicas teatrais relacionadas com o trabalho do ator), posteriormente direcionadas a cursos específicos de formação para atores e professores de teatro em nível universitário, que, associadas ao trabalho de atriz junto ao grupo Usina do Trabalho do Ator, são minhas atuais ocupações. Rememoro tudo isso para acrescentar outra experiência que tem marcado, principalmente, a escrita desta dissertação: a gestação de meu primeiro filho. Tenho dito que estou gestando dois filhos, um em nível intelectual, e outro o bebê, que desde já é um milagre quase indescritível. Ambos me trouxeram dúvidas, receios, incertezas e, penso que posso dizer, profundas transformações. Gestar significa formar e sustentar (um filho) no próprio organismo; etimologicamente gestar em latim provém *de gesto, as, atum, are*, levar ou trazer, ser levado, transportar ou ainda trazer e levar palavras (Houaiss, 2001, p.1449).

Pensar e viver uma gestação leva à outra inevitável questão — a do nascimento, que por sua vez nos coloca diante de outra possibilidade que é nossa formação (aquilo que nos tornaremos ao longo de nossa existência, inaugurada por conta do nascimento).

Um nascimento, segundo Hannah Arendt (2000, p.17), é um novo começo. E esse início se faz sentir porque aquele que chega traz em si essa capacidade potencializadora de começar algo novo, isto é, de agir. Para a autora, a ação é a atividade humana mais relacionada com a própria condição humana de natalidade. E, em termos de iniciativa, todas as atividades humanas possuem um elemento de ação e, portanto, de nascimento. Para Arendt (2000), é na ação que

afirmamos a pluralidade da nossa condição humana, o que significa dizer que, mesmo sendo todos humanos, não seremos jamais iguais.

Tenho refletido sobre essas três ações, muito presentes nas minhas experiências: gestar, nascer e formar. Percebo que, por um lado, esse percurso formado do encadeamento das três nos desenha a trajetória de nossa existência, como se nos apontasse um caminho. E, de outra forma, essas questões se conectam, estão presentes umas nas outras, gestar é formar, nascer é agir e formar é nascer (inaugurar algo) a cada ação.

O nascimento nos coloca diante da possibilidade, do porvir, do que pode vir a ser sem que possamos precisar, controlar isso que advirá. E a formação? Como seria se pudéssemos, ainda que eventualmente, visualizá-la do ponto de vista do surgimento de algo novo? Algo que nos surpreenda, que nos coloque em dúvida, que nos faça sentir medo e esperança como a que temos diante de uma nova vida.

Atuo na chamada educação formal (entendendo como tal aquela desenvolvida nas escolas públicas ou particulares, nos vários níveis, da educação infantil aos cursos superiores) e percebo que é muito comum deixarmos de lado as “possibilidades” que se descortinam. Fechamos os olhos ou nem percebemos os nascimentos que diante de nós acontecem. Não nos permitimos o tempo de gestar algo, já que vivemos no tempo da agilidade. Nesse nosso tempo, o que predomina é o que pode ser rapidamente absorvido, mostrado, tornado real, ainda que de forma virtual. O corpo tornado lugar de identificação e de espetáculo revela na sua aparência aquilo que somos. O ideal de um mundo melhor para todos, cultuado nos movimentos sociais e políticos pós Segunda Grande Guerra, transformou-se na busca de um mundo melhor para cada indivíduo. Nesse sentido, o mundo de cada um passou a ser seu próprio corpo, e sentir-se bem com ele tornou-se um ideal. Esse novo ideal vai fundar as formas de configurar as relações públicas e privadas, ou seja, do indivíduo consigo mesmo e com os outros. Na esteira desses fatos do nosso tempo, vamos fundando a formação

como aquisição de informações e não como acontecimento, aquilo que nos atravessa profundamente, e, por isso, nos transforma e nos singulariza (distingue). E é novamente nas palavras de Hannah Arendt que encontro o pensamento que desestabiliza, porque faz pensar. Ela afirma:

Ser diferente não equivale a ser outro – ou seja, não equivale a possuir essa curiosidade qualidade de 'alteridade', comum a tudo que existe (...). A alteridade é, sem dúvida, aspecto importante da pluralidade; é a razão pela qual todas as nossas definições são distinções e o motivo pelo qual não podemos dizer que uma coisa é sem distingui-la de outra (2000, p.189) .

Ser diferente, conforme compreendo, significa sermos nós mesmos, sermos únicos. Atuar com essa incrível capacidade humana, apontada por Arendt, de sermos plurais na singularidade. Porque “no homem a alteridade que ele tem em comum com tudo que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo que vive, tornam-se singularidade (...)” (Arendt,2000, p. 189).

A formação como nascimento, na forma como a imagino e vislumbro, está fundada na vida, como início, possibilidade, inesperado, improvável, e, em oposição à morte, à certeza. Certeza essa, representativa do não-pensar, identificado por formas burocráticas de tratar o pensamento, nas quais, a exemplo do nazista Eichmann descrito por Arendt, o homem age como que isento de sua própria existência, acomodado na falta de sentido da vida. Nas palavras da autora: “Ele cumpria seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia a ordens, ele também obedecia à lei. Eichmann, um homem cujos ‘dotes mentais bastantes modestos’ o impossibilitou de desafiar as idéias nazistas e tampouco agir por conta própria” (Arendt, 2003, p.152).

A formação como nascimento nos impele a uma atitude generosa diante da vida; generosidade que deve nos permitir ao mesmo tempo nos colocarmos como estranhos, estrangeiros, ignorantes e, em outro extremo, como autores, proponentes, sujeitos de um modo de agir sobre o nosso tempo; sujeitos às e das

verdades, práticas, modos de se constituir. Isso significa sermos aqueles que, ao mesmo tempo, se submetem, mas também tomam a iniciativa, agem. Imagino que um filho nos coloca diante de uma outra possibilidade generosa, importante em qualquer relação que se pretenda educacional. Embora o zelo, o cuidado, a dedicação que damos a um filho, a partir do seu nascimento, ele pertence ao mundo. Ele é alguém que tem seu próprio percurso a seguir, sua singularidade a afirmar, que está iniciando uma trajetória que não nos pertence, embora possamos nos iludir que sim, uma vez que nela interferimos e deixamos a marca de nossa participação desde o início. Gostaria de pensar que essa possibilidade de relação pode ser estabelecida não só com os filhos que geramos no interior do ventre, mas com aqueles múltiplos indivíduos com quem partilhamos uma experiência pedagógica.

O CORO REFERÊNCIAS

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: ABRACE, 2002.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Editora Schwartz, 2003.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPE, 1998.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et alli. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

COSTA, Jurandir Freire. A subjetividade exterior. Disponível em <http://www.jfreirecosta.hpj.com.br>, acesso em: 14/03/2002 (artigo).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDEROT. O paradoxo do comediante. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v.114, p. 197-223, nov. 2001b.

_____. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. *Revista Brasileira de Educação*, ANPED, n.20, p. 83-94, maio/ago. 2002a.

_____. *Verdades em suspenso: Foucault e os perigos a enfrentar*. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In:_____. *O que é um autor?*. Lisboa: Veja/Passagens, 1992, p.29-87.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ICLE, Gilberto. *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

KUMIEGA, Jenifer. *Jerzi Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro.1959-1984*. Firenze: La casa Usher, 1985.

LARROSA, Jorge. Os paradoxos da autoconsciência. In: _____. *Pedagogia profana*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

_____. *Nietzsche & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). *História da vida privada 5: da primeira aos nossos dias*. São Paulo: Schwarcz, 1995.

PODEROSAS. *Minha Novela*, 201, 07 de julho de 2003, p.14-15.

REVISTA DO LUME. Campinas: UNICAMP, n.2, ago.1999.

REVISTA CENA. Porto Alegre: Departamento de Arte Dramática/ Instituto de Artes, n.1, 2001.

REVISTA REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal da Bahia, ano 2, n.3, 1999.

REVISTA SALA PRETA. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, ano1, n.1, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.