

SOBRE O CONCEITO DE FORMAÇÃO NO TRABALHO DO ATOR OU COMO NOS TORNAMOS AQUILO QUE SOMOS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de - FUNDARTE/UERGS

GT: Educação e Comunicação / n. 16

Agência Financiadora: Não contou com financiamento.

A idéia de pensar o conceito de formação na perspectiva do trabalho do ator e sua relação com um modo midiático de abordagem é o objeto deste estudo. Vislumbro que este trabalho 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. Busco 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. O objetivo é fugir do lugar comum 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. De outro, na super valorização do espaço midiático, disseminado já como senso comum, segundo o qual ator “de verdade” é aquele que aparece nas diferentes mídias, principalmente na televisão.

Considero importante que possamos refletir sobre o assunto, principalmente em nível acadêmico, com mais profundidade, para além de verdades estabelecidas.

Esta pesquisa tem sua base na intersecção entre a experiência desta pesquisadora, como docente e artista e a reflexão sobre suas práticas, bem como, algumas problematizações que nortearam a discussão. Além disso, foram escolhidos alguns produtos midiáticos que constituíram o *corpus* empírico. O universo desses produtos compreende dois conjuntos distintos. O primeiro de produção impressa com revistas que divulgam a programação da televisão e trazem depoimentos de “celebridades” de diferentes campos (*Tititi, Minha Novela e Isto é Gente*). Outro conjunto, composto de entrevistas com atores coletadas nos programas *Video Show* e *Altas Horas*, ambos da Rede Globo de Televisão.

Nessa perspectiva, as perguntas feitas foram: quais seriam as estratégias, os elementos, características, particularidades que compõe uma idéia de ator na mídia, tornando-a fundamental para identificar os atores hoje e o percurso necessário para tornar-se um (segundo a perspectiva midiática)?

Segundo, o que seria “próprio” (específico) do trabalho do ator, num tempo em que todos são convidados a “subir no palco”, a mostrar-se como espetáculo, a se expor diante das câmeras da TV, a “representar” personagens de si, ou pelo menos a estar no lugar de quem é espectado?

E também, como podemos visualizar a formação do ator diante de propostas estéticas midiáticas marcadas basicamente pela idéia apriorística de talento; identificação do ator como dotado naturalmente de vaidade; necessidade da exposição pública da intimidade e da vida privada e vinculação do trabalho do ator com a fama e o reconhecimento público ?

Adianto que não objetivo aqui respostas diretas para essas indagações, elas foram meu estímulo para 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 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. Assim, 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 conseqüência 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 Burnier¹ 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,

¹ 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.

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 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, no qual 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 na minha abordagem das idéias do autor, 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, busquei visualizá-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. Por fim, pretendo articular uma proposição para o tema da formação do ator, com base na minha experiência como artista e docente.

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 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 essa reflexão. 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 “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.

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.

De outro modo, 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 encontrados nos materiais midiáticos 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 (2002, 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 (2002, 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 nesse espaço, em que 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 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, 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.

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.

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. Essas questões dão conta de uma formação na medida que 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. Somos constantemente informados sobre certos modos de ser ator no espaço midiático. Ouvimos, vemos e consumimos, através de revistas, jornais e programas de televisão, informações sobre os atores, que vão desde minúcias de suas intimidades até cuidados e procedimentos próprios do seu trabalho. Entendo que os ditos sobre o ator não são estanques, não estão sozinhos. Existem em coexistência com várias idéias, algumas anteriormente explicitadas 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 (...)”. Ou ainda, na companhia de Foucault (1986), trata-se de pensar os discursos como práticas que formam sistematicamente os objetos a que se referem.

A formação como nascimento

Tenho refletido sobre três ações muito presentes nas minhas experiências: gerar, 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, gerar é formar, nascer é agir e formar é nascer (inaugurar algo novo) a cada ação.

Uma gestação traz profundas transformações, muitas dúvidas, receios, incertezas mas também alegrias . Uma gestação leva a um nascimento.

Um nascimento, segundo Hannah Arendt (2000, p.17), é um novo começo. Esse início se faz sentir por que aquele que chega traz em si essa capacidade potencializadora de começar algo novo.

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 e 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). A formação como nascimento, na forma como imagino e vislumbro, esta fundada na vida, como início, possibilidade, inesperado, improvável e em oposição à morte, como certeza. Certeza essa representativa do não pensar e de formas burocráticas de tratar o pensamento

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 nascimento nos coloca diante de uma outra possibilidade generosa, importante em qualquer relação que se pretenda educacional. Apesar do zelo, do cuidado, da 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.

Referências:

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

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

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise*. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre: UFRGS/FACED, v.22, n.2, julç./dez.1997,p.59-79.

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

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

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

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

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

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