

OLIVEIRA, Cristóvão de. A construção de um Espaço Particular de Trabalho a partir das singularidades do ator. Curitiba/PR: UNESPAR/FAP; Professor Assistente. Ator e Diretor Teatral.

Resumo: Neste trabalho, serão abordadas algumas práticas que tomam como pressuposto o trabalho do ator sobre si mesmo no desenvolvimento de suas ações. Considerando que toda prática pessoal estabelece contornos próprios para a criação do ator, será feito um sobrevoo sobre aquilo que chamamos “espaço particular de trabalho”, um espaço pessoal de criação construído por necessidades e intensidades que oferecem ao ator a possibilidade de formalizar um trabalho que parta de sua singularidade.

Palavras-chave: Espaço Particular de Trabalho; Singularidade; Técnica Pessoal; Treinamento; Ação Física.

Abstract: This article will approach some practices that take as proposition the actor's performance about itself in his actions development. Considering that every practice produces own lines to actor creation, we will do an overview about that we call “particular space of work”, a particular space built with necessities and intensities which offer to actor the possibility of formalizing a performance which starts from your singularity.

Keywords: Particular Space of Work; Singularity; Personal Technique; Actor Training; Physical Action.

Ao longo de seu percurso artístico, o ator se depara com uma série de procedimentos de trabalho – modos, práticas e métodos os mais variados – e, assim, vai tecendo para si um mecanismo de força e potência, construindo um arcabouço técnico que o auxilia em seus processos criativos.

No trabalho do ator sobre si mesmo, incorre uma série de dinâmicas corporais advindas da experiência, do modo como se desenvolve em seu ofício e de ser-no mundo, onde aquilo que é projetado em seu fazer criativo também projeta inúmeras camadas de subjetividade. Se tomarmos como parâmetro certos modos de produção, digamos, convencionais, tais dinâmicas se forjam nas necessidades da criação em torno das ideias do texto ou de uma personagem *a priori*.

Em estruturas convencionais, a prática teatral se fundamenta ainda em um fazer que se desenvolve sob o imperativo do texto, o que desencadeia uma construção artística calcada no pretexto de uma personagem, de um determinado discurso dramático estritamente vinculado à leitura de um diretor sobre determinado texto, que aponta ao ator os caminhos a serem trilhados no desenrolar de sua interpretação.

Quando só temos o ator, diante de suas questões, o corpo se torna a principal questão. De que modo, então, acionar o corpo como dispositivo fundamental no desenvolvimento de ações para a elaboração da cena? Como dar potência aos modos “convencionais” do teatro sem subjugar-se ao

imperativo do texto ou à hierarquia do diretor? Seria possível estabelecer um ambiente de trabalho que não separe a preparação da criação?

Como resposta a tais questões, poderíamos afirmar que o ator tem vivido processos pasteurizados e descontínuos?

A partir da observação de alunos do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, este texto irá discutir alguns procedimentos verificados na relação do ator com seu trabalho pessoal aplicados no escopo da disciplina “Projeto de Investigação da Cena II – Dramaturgia do Corpo: da emissão de poéticas pessoais à estruturação da cena”, onde são investigadas tais questões como norteadoras de uma elaboração criativa da cena que parta do corpo do ator na elaboração de ações físicas¹.

A prática encampada nesta disciplina visa investigar certas conceituações sobre técnicas, procedimentos e métodos estruturantes na construção da ação teatral, vinculadas às noções de treinamento trazidas pelo aluno/ator. Como estratégias de desenvolvimento, investigamos a singularidade como desencadeadora de corporeidades para a manipulação de suas potencialidades criadoras e as relações com os variados elementos da cena, com o espaço e o corpo como espaço físico de ideias.

Desta feita, a disciplina objetiva a investigação e a composição cênicas a partir de poéticas pessoais construídas no uso criativo do corpo e suas potencialidades dramáticas tendo, como fundamento, o trabalho do ator sobre si mesmo em sua *práxis* (executando ações) e sua *poiesis* (construindo ações).

O ator em seu lugar de trabalho. A sala.

O ator em seu espaço de trabalho. Um lugar na sala.

O ator e seus espaços. Um ambiente criativo.

Aqui é tomada, como parâmetro, a topologia apresentada por Amílcar Borges de Barros (2011) para delimitar as noções de “lugar” e “espaço” para pensá-las como deslocamento.

Segundo Barros,

[...] é importante entender “lugar” como local de ocupação, enunciação, posicionamento, expansão, organização, apresentação e agenciamento ótico/háptico, e “espaço” como fissura, percurso e ponto de fuga/cego que se escapa e é reificado, que se desloca e é multiplicado pelo encontro, pelo contexto, pelas percepções e pelas interpenetrações entre observador e observado. (BARROS, 2011, p. 23).

Uma vez estabelecidas estas distinções, é preciso considerar o corpo que ocupa espaço(s) e o modo particular como cada indivíduo se relaciona com ele(s). Assim, acionam-se as singularidades na medida em que cada ator dispõe

¹ Esta disciplina é um desdobramento prático da pesquisa “Corpo Singular e Ação Física: Sentido, Fundamentos” desenvolvida na mesma Instituição, que se iniciou com um grupo de alunos e foi reconduzida para uma investigação teórica.

de um repertório ao qual recorrer a partir de suas necessidades. Trata-se de um percurso onde o ator passa a perceber a si mesmo e ao ambiente criativo que o cerca, com as pulsões e inferências de outros corpos, as singularidades de outrem, a pluralidade de elementos e dispositivos de busca para a criação.

Neste percurso perceptivo, algumas indicações são necessárias. É preciso que o ator pense em como projetar-se no espaço, projetar seu movimento, relacionando-se [mais] com o espaço. É necessário buscar o que há de potente em seu aquecimento, investigar seu aquecimento para que seja já uma atividade criativa e não puramente funcional. O sentido da busca, portanto, passa a ser um princípio ativo no trabalho pessoal, disparando impulsos e pulsões que demandam uma investigação mais particularizada.

Pensado deste modo, o aquecimento ganha contornos mais pessoais, onde o ator organiza seu espaço de trabalho conforme suas necessidades. Na particularização de seu trabalho, ele se singulariza, deixando de ser unificado posto que está em relação com outros corpos, pois “o que não é nem individual nem pessoal [...] são as emissões de singularidades enquanto se fazem sobre uma superfície inconsciente e gozam de um princípio móvel imanente” (DELEUZE, 2009, pg.105).

Abre-se, portanto, um território de ação, onde manifestam-se potências que não apresentam uma forma definida, mas moldável, maleável, permeável. A isso chamamos “Espaço Particular de Trabalho”.

No Espaço Particular de Trabalho (EPT), o ator investiga seu próprio corpo – gerador de discursos e saberes – emitindo poéticas próprias. A partir deste mergulho perceptivo, investiga como tais poéticas emergem de suas singularidades. Assim, consideramos o movimento para além do movimento (em sua abordagem puramente motora ou funcional), constituindo-se enquanto acionamento de estruturas mais porosas e subjetivas que desencadeiam possibilidades criativas para a elaboração da cena sem, no entanto, caracterizar-se como cena.

O EPT é constituído, em primeira instância, pelas necessidades do ator convertidas em intensidades. Isto significa que no trabalho de corpo do ator – pensado antes como aquecimento ou preparação para a criação – perpassam impulsos que vão desde as necessidades puramente orgânicas (como espreguiçar, bocejar, alongar) até as mais subjetivas (concentrar, desconectar dos contextos cotidianos, etc). Esta prática – que vai do movimento funcional ao movimento encarnado – conforma um espaço particular na medida em que se rompe com a fronteira que insiste em deixar a preparação de um lado e a criação de outro.

A distinção não é absolutamente a do exterior e do interior, sempre relativos e cambiantes, intervertíveis, mas a dos tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar – máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 64).

Neste entendimento, o EPT emula as noções de mapa e decalque formuladas por Deleuze e Guattari (2011) quando pode-se considerar que um mapa “tem múltiplas entradas [...] enquanto o decalque remete sempre a uma presumida competência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, pg. 30). Entende-se, aqui, por mapa aquelas inferências ancoradas na experiência, onde a subjetividade se manifesta tal como no rizoma, adaptando-se e conectando-se às modificações constantemente. No caso do decalque, entendemos que a imposição de um modelo a ser reproduzido não condiz com o trabalho pessoal, embora a reprodutibilidade de determinados modos de criação ou procedimentos técnicos seja também uma possibilidade orgânica de apreensão da experiência. Contudo, o decalque pressupõe um “saber-fazer” *a priori* quando o mapa sugere dinâmicas móveis onde as capacidades não atuam em um território estritamente técnico.

O EPT, então, não é um espaço separado por linhas que aprisionam, colocando o ator em uma investigação solipsista. A delimitação do EPT não restringe o espaço de criação nem o separa da preparação. Tampouco isola as relações intersubjetivas posto que – ao estabelecer seu EPT – tais relações tornam-se uma questão de percepção.

Em estudos das ciências cognitivas, em especial nas formulações de Varela, Thompson e Rosch (1991), concatenadas ao uso das metáforas proposto por Lakoff e Johnson (2009), já se apresenta tal questão quando entendemos que certas delimitações são ontológicas e ganham *status* culturalmente difíceis de romper. Mas é em Foucault (2012) que podemos mergulhar para problematizar o EPT quando considera-se o trabalho do ator sobre si mesmo face ao seu treinamento pessoal.

Foucault (2012), na terceira parte de *Vigiar e Punir* – na qual fala sobre o corpo do indivíduo através das disciplinas de controle e o domínio de suas forças produtivas – faz um levantamento de como o poder perpassa o corpo. Seus questionamentos estão voltados à compreensão do homem como indivíduo/efeito/produto em relação às suas experiências políticas e sociais. O corpo, para o filósofo, não é apenas algo passivo da realidade à sua volta. O corpo não é algo fixo, imutável. Tal qual a subjetividade não é uma entidade localizada dentro do corpo. O corpo sente, pulsa, pensa.

Ocorre que as técnicas disciplinares impõem, ainda hoje, uma relação com o corpo que é baseada na aquisição de habilidades físicas, no esquadrinhamento, na padronização das subjetividades, na pasteurização de procedimentos e técnicas reprodutíveis.

Tal docilização se manifesta no trabalho do ator se tomarmos como pressuposto o treinamento. Ora, se o trabalho do ator não é feito de respostas *a priori* mas de perguntas inquietas, então qual o sentido de reproduzir, esquadrinhar, categorizar, disciplinar?

Talvez este seja um dos paradoxos do EPT. Se este é um espaço conformado pelas necessidades do ator, se há a abertura para que se

desenvolva autonomamente, se há o desejo de entender a preparação já como criação e se há a tendência em partir das singularidades no uso das habilidades técnicas, então trata-se de conhecer para dominar e, dominando, utilizar.

No EPT não existem regras a seguir, não há desempenho a ser medido, não há hierarquia. Contudo, se falamos em “constituir”, “construir”, “delimitar” ou mesmo “estabelecer” um espaço, automaticamente criamos uma fronteira, uma linha que contém, que resguarda, que separa. Fechado em seu próprio território criativo, corre-se o risco de não funcionar fora da normatividade já que

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância: sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, processa-se o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos de comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. (FOUCAULT, 2012, p. 205).

Quando há a proposição de uma investigação do corpo em um espaço delimitado, por exemplo, por um traço ou uma fita, surge no EPT uma potência criadora que favorece para o ator uma corporeidade vibrátil, onde o que irradia são intensidades e não apenas formas preestabelecidas. Não se trata de uma perspectiva euclidiana (um espaço imutável, geométrico, simétrico), mas poroso, moldável, dinâmico. Trata-se do ator experimentar coisas e depois definir o que quer levar para a cena. Experimentar, nesse caso, representa um plano de investigação, envolve o sentido da busca.

Encerrado em seu EPT, o ator isola determinados impulsos e pode, então, investigá-los amiúde. Contudo, ao se apagar o traço ou extrair a fita, parece que a demarcação permanece e as relações se restringem. É neste contexto que o teor da relação com outras corporeidades fica ensimesmado e as afecções são pequenas. Um paradoxo a ser pensado.

O ator deve preservar o sentido da busca para encontrar potência nas simples ações pois no EPT surgem muitas coisas. Um vasto território de ação é investigado e, nessa busca, manifestam-se interesses os mais diversos. As imagens correm e transbordam o espaço da investigação.

Deste modo, é necessário compreender que O EPT não é um lugar que o ator ocupa apenas para pensar mas, sim, onde ele projeta a cena; esta deve nascer ali e depois ganhar outros espaços. Numa acepção menos pormenorizada, podemos concluir que o EPT é o lugar da experiência, onde podemos ver o processo acontecendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29 outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal**: acercamiento y distanciamento hacia la acción y la escenificación corporal. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1. 2ª edição. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. "Disciplina" In: **Vigiar e Punir** – nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2012. Pp. 130-214.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas de la vida cotidiana**. Tradução: Carmen González Marín. 8ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

VARELA, J. Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente corpórea**: ciência cognitiva e experiência humana. Tradução: Joaquim Nogueira Gil e Jorge de Sousa. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.