

O ENCONTRO DA PELE-TECIDO DO ATOR- FIGURINISTA COM A ERGOLOGIA EM DEBATE

Agamenon Bomfim de Abreu

1. Introdução

A quem interessa saber de um processo de criação? Por que e para que saber das operações do ofício de atuar e/ou de fazer um figurino? A minha entrada no teatro se deu por um desejo de expor, desde criança, a minha pele no palco. Segui minhas aspirações, e eis que me vejo, hoje, com quase trinta anos dedicados ao *métier* teatral, ora nos bastidores, ora no palco, ou em ambos. Dos anos de investidura nesta arte, muitos desconfortos intelectuais me impulsionaram numa busca por entender e fundamentar melhor as minhas atuações, tanto como ator, quanto como figurinista. Entretanto, uma questão maior se abriu, a qual foi célula detonadora para a busca não só de respostas, mas de maiores inquietações, questões adequadas: entender a atividade de trabalho na interseção ator-figurinista.

O fazer artístico dentro do “ramo¹” do teatro carrega, em si, inúmeras possibilidades de atuação. O que fazer, como fazer, onde, por que e com quem atuar são discursos, questionamentos em que estão embutidas proposições, posicionamentos não só filosóficos mas, também, ideológicos, psicológicos, socioeconômicos, artísticos, entre outros – uma maneira, pois, de interagir com o mundo. Aqui me coloco, revelo-me e me posiciono ao assumir meu amor e minha entrega ao teatro. Neste meio, exponho a minha pele, que também é o primeiro tecido, vestes dos personagens que assumo no teatro e na vida. A partir da minha atuação dentro da arte, como ator - que

¹ O uso popular da palavra “ramo” faz uma pertinente associação imagética aos ramos/galhos de uma árvore ao *métier* do Teatro, uma vez que este carrega muitos outros “ramos/galhos”, ramificações.

também responde por aspectos visuais da cena -, busco possibilidades de entendimentos dentro da atividade de trabalho do ator-figurinista.

Nesse contexto, o primeiro passo que fora dado refere-se a uma investigação acerca de meios de operações do fazer figurino – normas antecedentes e saberes necessários ao seu desenvolvimento, no qual está embutida, sobretudo, a ótica do protagonista do fazer. Em questão, essa busca foi iniciada a partir da minha atuação como figurinista e como ator, encontrando ecos nos fazeres de tantos outros figurinistas por ocasião das investigações desenvolvidas no mestrado (Abreu, 2017). No doutoramento, novos desconfortos intelectuais se formaram, viabilizando outra atividade humana, em particular, a de ator, configurando, portanto, o segundo passo - a junção de dois *métiers*: ator-figurinista. Descubro, então, na Ergologia, perspectivas de abordagem diante da problemática que se apresentava.

A perspectiva ergológica, portanto, possibilita a abordagem do problema com um olhar mais atento ao que há de novo e aos conceitos pertinentes, uma vez que a atividade humana - em particular, a teatral -, está sempre em renovação, a cada novo processo de montagem de um espetáculo esta é revista e renegociada em suas normas, mesmo em se tratando de uma arte tão antiga.

1.1. Encontro com as normas e renormalizações na Engenharia do Espetáculo² e na atividade ator-figurinista

Sob o aspecto da linguagem, opto por um tipo de escrita sensível ou escrita poética, cujas palavras e conseqüentes sentenças ampliam as possibilidades interpretativas do que se quer expressar. Neste tipo de escrita, procuro, também, operar por imagens, e não especificamente a imagem visível, mas aquelas que se formam no pensamento de cada um (Rangel, 2015). Em seus apontamentos, Sônia Rangel (2015), ao citar Ítalo Calvino, relata que este propõe a imagem a ser cultivada, a “*que a imaginação realiza em primeira instância como expressão de uma percepção, como faculdade única e não como imagem-reprodução*” (Rangel, 2015, p. 39-40). Para a autora, “*fica*

² Termo geralmente usado em arquitetura para designar as variadas áreas que envolvem o ambiente/edifício teatral – Engenharia Acústica, Engenharia Ambiental, Engenharia de Construção, etc. Também as áreas ligadas aos bastidores da construção cênica – Cenografia, Figurino, Adereçaria, Maquiagem e Caracterização, Iluminação, Cenotecnia, Modelagem e Costura etc. (Abreu, 2017, p. 12)

difícil estabelecer hierarquicamente o que deve vir primeiro ou é mais importante, a unidade que articula o conjunto vem do mesmo lugar” (Op. Cit., p. 40). Portanto, a imagem engloba muito mais uma ideia-pensamento que uma delimitação visual.

Como artista e pesquisador, sinto, também, que é possível conjugar o fazer arte e o fazer pesquisa, vislumbrando a possibilidade de subversão das normas - na intenção de abrangências dos conceitos e dos saberes -, inclusive na forma de expressá-los na própria escrita. Trata-se de uma ideia há muito conjugada por Calvino (1990), ao afirmar que *“a mente do poeta, bem como o espírito do cientista, em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível”* (Calvino, 1990, p. 107). Neste ponto, visto encontrar dentro da arte, o “como fazer”, dentro do que há de novo na contemporaneidade (Agamben, 2009), ou seja, vislumbrando as normas possíveis e impossíveis de serem implementadas no Teatro, em particular na Engenharia do Espetáculo e, pormenorizadamente, na atividade de trabalho do ator-figurinista.

Particularmente, busco constelar³ conceitos (Rangel, 2015) a partir de encontros com os mais variados teóricos que alumiam e conduzem seus próprios pensamentos. São autores que tecem teorias sobre o trabalho do ator (Carvalho, 1989; Grotowski, 1992; Barba, 1995; Stanislavsky, 2001; Ferracini, 2003), sobre a engenharia do espetáculo e processos de criação (Craig, 1963; Rangel, 2006, 2012 e 2015; Sales, 2008; Viana, 2010), Ostrower, 2014; Abreu, 2017; possibilitando as mais variadas articulações para a compreensão da atividade do ator-figurinista. Neste sentido, constelar com a Ergologia (Schwartz; Durrive, 2010; Trinquet, 2015) e, conseqüentemente, com estudiosos das áreas da Psicologia (Jung, 2016), Psiquiatria (Silva, 2016), Metodologia (Hissa, 2013) e Psicossociologia do trabalho (Lhuillier, 2014), entre tantos outros que serão providencialmente

³ Para Rangel o verbo “constelar” significa perceber e criar afinidades, por constantes formais temáticas, inventar certas lógicas do cogito do sonhador, critérios e categorias pessoais ou apropriadas de pensadores que interessam ao olhar do pesquisador-criador, agrupando num desenho subjetivo-objetivo as próprias leituras – aula PPGAC, UFBA, 2018.

mencionados, nos possibilitará a captação dos elementos imagináveis e imagéticos para a conjugação e maior abrangência dos assuntos debatidos no presente artigo.

2. Encontro com a Ergologia e seus debates de normas na interseção ator-figurinista

A Ergologia propõe um novo conceito de trabalho que rompe com a disciplinarização do fazer humano, além de um processo intenso de conceituar o encontro com as situações de vida, neste caso, “corpo-si”:

A individualidade considerada como uma história é o corpo-si. Essa individualidade é aquela dos encontros indefinidamente renovados com os meios da vida, que produzem incessantes renormalizações. O corpo-si ultrapassa a separação entre o biológico, o psíquico e o cultural. Trata-se da pessoa enquanto ela está em atividade: um centro de arbitragem que incorpora o social, o psíquico, o institucional, as normas, os valores (presentes e retrabalhados), a relação com o tempo, a relação com os níveis de racionalização etc. Cada um funciona com um certo número de “normas endógenas” que são aquelas do seu corpo-si, que as constitui no histórico das renormalizações sucessivas (Schwartz, 2016, p. 376).

Neste contexto, o desafio maior é desvendar os enigmas do “corpo-si” na atividade ator-figurinista, outro conceito que extrapola aquilo que se faz aqui e agora, que diz da mobilização astuciosa de vários saberes e de uma série de elementos cognitivos, emocionais, culturais, sociais e afetivos. Assim, podemos dizer de um “corpo-si” ampliado de incógnitas entre dois *métiers* artísticos – figurinista e ator.

Desse modo, seria, então, possível, diante da recorrência/repetição de procedimentos, identificar dados que possam servir de normas e renormalizações possíveis para um fazer artístico diferente? Estaríamos diante de duas atividades ou de uma só atividade em refazimento do seu hibridismo, com novas epistemes? O que a Ergologia teria a dizer sobre os aspectos constituintes da pele que também é tecido do indivíduo-artista, considerando as particularidades de cada um: de ator e de figurinista? A questão primária e central é desvendar esta “nova” atividade com suas mais variadas dinâmicas demandadas, tendo em vista os entrecruzamentos

de normas antecedentes, além daquelas requisitadas na aderência às situações concretas deste novo ofício. Como se dá o encontro de duas profissões fundidas em um mesmo corpo? Ou seja, uma postura ambivalente de normas, de escolhas e valores que ampliam o desconforto intelectual do *fazer* e *pesquisar* novos ingredientes que o “tecido” e a “atuação” demandam.

Para mim, a Ergologia tem propiciado a percepção e o “diálogo” com as mudanças e os saberes que, a cada instante, são convocados e próprios da atividade humana:

A constatação que se pode fazer sobre essas mudanças é que elas não se manifestam numa direção única. Aqui também é necessário aceitar a ideia de que não há modelos simples para pensar a mudança. Existe mudança, isto é indiscutível. Não aceitá-la é não ser contemporâneo de seu tempo. Mas é também necessário aceitar a ideia de que não se tem um modelo de interpretação única, que ninguém é expert no que tange à mudança, porque não se trata de apenas uma, mas de mudanças. Estamos sempre em situações de trabalho que tem histórias, particularidades, dentro de relações econômicas em que as exigências e as formas de regulação continuam a pesar (Schwartz, Durrive, 2010, p. 28).

Como ator e figurinista, coloco-me diante de questões ético-epistêmicas, de articulação de saberes acadêmicos, constituídos e investidos na experiência profissional e de vida. Logo, de um lado, os saberes constituídos, os quais estão em desaderência, como os saberes instituídos por um grupo, dentro da atividade, as normas convencionadas no tempo, registro histórico. Ou seja, “[...] *saber acadêmico. Em outros termos, tudo o que é conhecido, formalizado nos ensinamentos, nos livros, nos softwares, nas normas técnicas, organizacionais, econômicas, nos programas de ensino etc*”. (Trinquet, 2010, p. 100). De outro, aqueles investidos, “saberes em aderência” (aqui e agora), ou seja, adquiridos com o viver na atividade – o saber da experiência. “[...] *Saberes complexos e híbridos, mobilizados, [...] engajados numa situação singular*” (Schwartz, 2016, p. 384-85); saberes que demonstram outro sentido e dirigem outros caminhos no curso da atividade ator-figurinista, convocando a memória, a percepção, a sensibilidade, além de criatividade para a sobrevivência do ator e do figurinista.

A abordagem proposta neste artigo pode nos abrir possibilidades de entendimento de conceitos, assim como de olhares voltados às dificuldades próprias da atividade ator-figurinista, uma vez que, para sua plena realização, vinculam-se normas diversas que são anteriores, e cuja natureza é revista a cada novo processo. Tais normas podem, por exemplo, em uma visão bastante genérica e um tanto superficial, desvelar uma nova postura e disposição para se estar em cena - no caso do ator, a partir de um texto ou uma ideia do que se quer expressar, que exigem um preparo do seu corpo e da sua voz, além do aguçamento da percepção, da memória e da sensibilidade. Já no caso do figurinista, em que este terá que assumir, também, a postura e a disposição para se inteirar do contexto do espetáculo que “vestirá”, as normas podem ser: conhecer o corpo dos atores, conhecer os materiais com que trabalhará, as ferramentas para expressar as suas ideias e implementá-las, além de conhecer a si mesmo, suas aspirações políticas, ideológicas, seus domínios técnicos para expressar suas ideias etc. Em ambos os ofícios há uma premissa básica que é a convocação de um corpo-si em constante mecanismo de criação.

Entretanto, estas normas não dão conta de antecipar as questões suscitadas no ambiente real de trabalho de ambos profissionais, o que, na Ergologia, é chamado de “vazio de normas”, um furo na norma, “[...] *lacunas do anteriormente pensado, porque as normas não podem jamais antecipar todas as ocorrências de uma situação*” (Schwartz, 2016, p. 386). História ou ideia a ser abordada, estrutura de produção, dados culturais, as relações com todos os outros profissionais que compõem a equipe, entre outras. E mais ainda, as normas não dão subsídios suficientes para entendermos: que ator é esse? Que figurinista é esse? Que “qualidade”⁴ de profissional é esse? Ou seja, há, então, um movimento constante de conceituar essa atividade ator-figurinista?

Podemos considerar, neste sentido, uma aceção diferenciada sobre as questões de trabalho, em especial nos “bastidores” do espetáculo: o ponto de vista da atividade humana (Schwartz, Durrive,

⁴ A concepção de qualidade com o foco na produtividade tem origem nos estudos do taylorismo, na década de 20. No caso, será aplicado o conceito, qualidade que se refere à “propriedade, atributo ou condição das coisas ou das pessoas que as distingue das outras e lhes determina a natureza” (Ferreira, p. 2000, 571).

2010). As duas atividades são de grande complexidade, tanto o ser ator, quanto o ser figurinista, as quais resultam em sérios aprofundamentos. Entretanto, a ideia é nos valermos de ambas, tomando-as como enfoque na fértil discussão da influência que estes profissionais do teatro passam a ter, um sobre o outro, no desenvolvimento de suas atividades. Trata-se de entender, sobretudo, como tais profissionais renormalizam seus fazeres e reconfiguram seus “gestos” (Silva, 2016), individual e coletivamente. Ou seja, há uma articulação direta de um Dispositivo Dinâmico Tripolar (DD3P), pensado pela Ergologia, refletido na articulação dos saberes constituídos, com os investidos, dentro de uma triangulação de sentido às voltas de questões ético-epistemológicas. Um dispositivo que:

Tendo em conta que estamos num mundo que transformamos continuamente pela atividade, o regime de produção de conhecimentos tem não só necessidade dos saberes investidos nesta atividade [e produzidos em diversos graus de aderência] como de saberes organizacionais, acadêmicos, disciplinares. [...] um terceiro polo a fim de fazer trabalhar os dois primeiros de modo cooperativo (humildade e rigor na relação ao saber) (Schwartz, 2016, p. 377).

3. Gavetas abertas, uma atividade em pele exposta

Quando abro a “Gaveta de Ideias” (Abreu, 2017), em que abordo operações dentro da atividade do figurino para o teatro, as quais são sempre relativizadas, trato de dois modos distintos de relações, implementadas, por conseguinte, por dois distintos artistas. Na dissertação, são enfocados também princípios, normas associadas aos processos de criação como forma de dialogar com as operações e os métodos dos artistas debatidos. Há uma discussão do real papel do figurinista enquanto também protagonista da construção cênica e de sua maneira de “performar” (Abreu, 2017). Assim, são revisitados tanto conceitos, quanto elementos de criação do figurino - enfocando estudos da gênese criativa (Salles, 2008) -, além de conhecimentos genéricos e específicos sobre o figurino teatral.

No mesmo sentido, ao abordar processos genéticos, também apresento conceitos como: “dramaturgia do figurino”, “museu interno”, além de “gaveta de ideias” como princípios levantados pelos

figurinistas pesquisados, como também correlações diretas ao universo do imaginário (Jung, 2016) e da criação (Rangel, 2006 e 2015; Ostrower, 2014). Quer dizer, reabrir esta gaveta e dialogar com os teóricos da Ergologia é uma forma de melhor interagir e compreender as epistemes do universo do ator-figurinista, na medida em que faço uso dos fios e tecidos desta abordagem sob o ponto de vista de quem executa a atividade.

Estes impasses tocam ainda em questões da invisibilidade do trabalho, o qual carrega sempre enigmas a serem desvendados, sobretudo a respeito das “fronteiras entre o trabalho masculino e feminino” (Schwartz, 2011, p. 31), assim como entre negros, índios e brancos. Neste vaivém entre o micro e o macro da vida social cristalizada nas normas antecedentes - as quais, por sua vez, são renormalizadas na relação com o meio -, criam-se pontos de ligação com o pensamento a respeito do trabalho e da atividade do trabalho no *métier* do ator-figurinista. O enfoque na figura de quem executa a atividade, objeto da Ergologia, oxigena o conhecimento sobre este ramo do conhecimento e atesta-lhe, por outro lado, o caráter dinâmico, mutável de toda atividade humana. Conforme fala Schwartz (2011):

[...] se o trabalho é sempre (mais ou menos) combinação de trama e cadeia, debate entre normas antecedentes, mais ou menos visíveis, acumuladas, passíveis de ensinar, prescritíveis, codificáveis e de renormalizações, sempre mais ou menos ressingularizantes, poder-se-ia dizer que nunca houve, stricto sensu, produção 'em' massa; o homogêneo, o padrão não escapa jamais às renormalizações cotidianas das quais falamos, mesmo no regime taylorista (Schwartz, 2011, p. 39-40).

As normas, no caso da Engenharia do Espetáculo, versam, por exemplo, desde contatos e negociações com a produção e diálogos com a direção, em uma estrutura organizada nestes termos, a encontros com as equipes que implementarão o projeto e acompanharão os ensaios. Todas as operações são, pois, a cada nova montagem, na medida em que são conjugados, aspectos particulares e grupais em geral. Aqui, Schwartz (2011) também sinaliza que “*todo sujeito, todo grupo humano no trabalho é um centro de vida, uma tentativa de apropriação do meio, e sua vida no trabalho não é uma cerca separada de sua ambição de vida global*” (p. 30). Logo, há que se conjugarem, também, as aspirações pessoais em detrimento das

aspirações em prol do trabalho, ou seja, o indivíduo, à medida que se insere e se “entrega” à atividade de trabalho, revela aspectos de suas aspirações globais.

Por outro lado, ao abordar a atividade do ator-figurinista, trato de fronteiras, as quais estão, na contemporaneidade, cada vez mais borradas, diluídas entre o que está dentro da cena e o que está fora dela, nesta via de mão dupla que, certamente, vai influenciar os saberes e as ações, os processos de criação, as relações interpessoais, bem como os aspectos econômicos, filosóficos, físicos, políticos, entre outros.

Acerca das “ações” humanas, três pensadoras sob a perspectiva ergológica, referidas anteriormente, Aranha, Dias e Santos (2015), tecem fios, também, com pertinentes levantamentos, os quais não se restringem apenas ao realizar/executar, quando podemos fazer uma analogia às referidas atividades da área teatral:

Pode-se, pois, afirmar que o trabalho como atividade humana, ainda que historicamente inserido, nunca é apenas execução e/ou alienação. Ele é sempre tentativa, em certa medida individual e ao mesmo tempo coletiva, “de reinventar maneiras de fazer, maneiras de viver as contradições, as restrições, os recursos do presente” (SCHWARTZ, 2008, p. 45). Tal noção traz consigo a ideia de renormalização associada ao fazer histórico (Aranha; Dias; Santos, 2015, p. 222).

É possível, nesse sentido, afirmar que o ator, em cada produção e performance, e igualmente o figurinista, em cada encomenda que lhe é confiada, mobilizam todos os seus repertórios subjetivos e objetivos, somando-se à especificidade de cada montagem os recursos disponíveis dentro do seu tempo-espço. Nesta acepção, Aranha, Dias e Santos (2015) também pontuam, coerentemente, sobre a operação que cada trabalhador faz como resposta ao que lhe é prescrito:

Calcula, consciente ou inconscientemente, o que, quando e como executar a prescrição, da melhor maneira possível, preservando e aprimorando, ao mesmo tempo, a sua saúde física, mental, psicológica e afetiva, a sua condição de ser humano capaz de projetar o melhor para si (Aranha; Dias; Santos, 2015, p. 224).

Ou seja, quando abro uma gaveta dentro de uma convocatória para a criação - tanto para assumir a pele de um personagem quanto para descobrir a referida pele deste mesmo personagem e de outros tantos -, encontro não somente normas, mas “renormas” que dizem diretamente de mim, da minha história, e, em consequência, da minha cultura, da minha condição de ser humano. Neste cálculo, consciente e/ou inconsciente, instauram-se as alternativas necessárias à realização de cada nova proposição que é revelada.

3.1 Retornos, revisitas para a construção de uma tese

Tendo em vista as questões macro e micro do trabalho (Schwartz, 2010) de atores-figurinistas, passo a assumir um novo olhar diante da nova perspectiva da pesquisa. Minúcias que falam na conceituação do seu próprio fazer; de cargas-horárias; desconfortos ao pensar a técnica, o modo de interpretar um personagem, e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento do figurino; pausas de descanso tanto para uma atividade quanto para a outra; questões ergonômicas e psicossociais em via de mão dupla: ator-ator, ator-diretor, ator-produtor, ator-figurinista, figurinista-diretor, figurinista-produtor, figurinista-ator.

Neste movimento, surge um (re)olhar do que pode ser novo, do que está sendo traçado-costurado: se, em *Gaveta de ideias*, há um foco apenas no processamento da atividade de trabalho do figurinista, na tese *Pano pra manga*, a substância que alimenta e forma os novos fios para esta nova teia-tecido-tela é a atividade de trabalho do ator-figurinista. Logo, as costuras aqui introduzidas, no âmbito da ótica da Ergologia, e de outros ramos do conhecimento, tiveram tecidos escritos, pensamentos tanto da dissertação quanto de artigos que abordam o ponto de vista ergológico. Continuando esta costura de possíveis caminhos, apresento, nos passos seguintes, operações dentro do *métier* do teatro, com foco na ambivalência da atividade de trabalho de um ator-figurinista.

4. Recorrências de posturas operacionais do ator-figurinista – novos encontros de um corpo-si

Descortino, aqui, dois procedimentos como forma de exercício de aplicação de conceitos-pensamentos, por se configurarem possibilidades de diálogos de um fazer no teatro, ou seja, um fazer da atividade de trabalho do ator-figurinista junto à Ergologia. Através de um ferramental⁵ - e por meio de uma tabela em que são inseridas informações de etapas de minha maneira particular de operação, tanto como ator quanto como figurinista e, principalmente, nas duas funções simultâneas -, é possível obter-se uma abrangência dos elementos recorrentes, abrindo oportunidades de reflexão posterior, à luz da Ergologia, das normas antecedentes e das “renormas” cabíveis às referidas atividades.

Do levantamento feito, muitos espetáculos foram listados, porém dois foram escolhidos como amostras para este artigo. Ambos foram selecionados, a princípio, randomicamente e, em seguida, pelo grau de especificidade nos processos, como: grau de colaboração dos participantes, envolvimento nas questões técnicas artísticas, além das temáticas X estruturas de produção. Os tópicos relacionados nas referidas tabelas vão desde o nome do espetáculo, os procedimentos na atividade apenas como figurinista, bem como na atividade como ator-figurinista. Foi possível observar que não há, entre os espetáculos eleitos, a relação apenas como ator - haja vista a pouca recorrência desse sentido (em quase todos os espetáculos nos quais tenho me envolvido, é raro um outro figurinista me vestir). Nos trajetos apresentados, portanto, interessa-me o foco nesta atividade de dupla vertente: ator-figurinista.

⁵ Trabalho Individual Orientado (TIO), disciplina desenvolvida no doutorado, com a Professora Sônia Rangel, primeiro semestre de 2018.

Tabela 1

PROCEDIMENTOS		
ATIVIDADE	ESPETÁCULOS	
	O NARIZ DO POETA	AVESSO
FIGURINISTA	<p>Pesquisas de referências a partir de improvisos.</p> <p>Desenhos durante ensaio.</p> <p>Escutas das impressões e aspirações do ator.</p> <p>Anotações de movimentações (de gestos do ator), necessidades de trocas etc – questões de funcionalidade tempo e espaço – trocas/gestos.</p> <p>Escutas das aspirações e impressões do diretor e dos atores.</p> <p>Pesquisas de imagens, contextos.</p> <p>Experimentos de vestes prontas no corpo dos atores.</p> <p>Construção de croquis.</p>	<p>Análises do texto.</p> <p>Desenhos durante ensaios.</p> <p>Escutas das impressões e aspirações do diretor.</p> <p>Anotações de movimentações, necessidades de trocas etc.</p> <p>Escutas das aspirações e impressões do diretor.</p> <p>Pesquisas de imagens, contextos.</p> <p>Construção de painel imagético.</p> <p>Construção de croquis.</p>
ATOR-FIGURINISTA	<p>Pesquisa de imagens.</p> <p>Desenhos livres.</p> <p>Desenhos durante ensaios*.</p> <p>Escutas das aspirações e impressões do diretor.</p> <p>Pesquisas de imagens, contextos...</p> <p>Experimentações de peças de vestuários possíveis (apropriação de peças prontas), atreladas ao meu personagem e/ou a personagens outros.</p>	
	<p>5 Personagens.</p> <p>2 trocas de 2 personagens.</p>	<p>15 Personagens.</p> <p>2 de 10 personagens.</p>

Na tabela apresentada (Tabela I), relativizo, como exemplos, alguns procedimentos básicos seguidos na construção de dois espetáculos, dos quais um se caracteriza pela atuação dupla como ator-figurinista, e, o outro, “apenas” como figurinista. Ademais, aproveito estes dados para analisá-los à luz da contribuição da Ergologia. O espetáculo *O Nariz do Poeta*⁶, foi totalmente colaborativo, situado na segunda coluna da tabela elementos que também são recorrentes ao outro espetáculo.

Em ambos os espetáculos houve necessidades de trocas de figurinos durante as cenas, diferenciando-se apenas o número de peças executadas, bem como de trocas feitas pelos personagens. No espetáculo *O Nariz do Poeta*, na ambivalência como ator, há procedimentos também similares aos efetuados como figurinista, tendo o diferencial de que fui, também, o responsável pelas vestes do meu personagem, ou seja, penso, pesquisei, experimentei elementos dos figurinos de todos os personagens do espetáculo, incluindo o meu.

Nota-se que encontramos, aqui, uma especificidade que também nos coloca questões de várias ordens, como: carga horária, ou seja, horas de dedicação para responder às duas demandas envolvidas – a do ator e a do figurinista -; relação com a direção, qual vai além do tempo de ensaio, diferentemente dos outros atores, que, muitas vezes, encerram seu contato após o tempo de ensaio; relação, também, com os demais atores e demais envolvidos na equipe técnica artística - esta que, ao mesmo tempo, extrapola o contato apenas nos ensaios, estendendo e sendo requisitada ainda nas resoluções pertinentes ao figurino.

Dentro da Engenharia do Espetáculo, o contato com aquele que efetuará a confecção do figurino, modelistas⁷ e costureiras, é também de fundamental importância. Esta relação quando se exerce a

⁶ Espetáculo adulto, estreado no ano de 2005, do Grupo Viapalco, grupo de Teatro sediado em Salvador/BA, com vinte e cinco anos de atividades.

⁷ Ambas (os) profissionais são essenciais na construção/resolução da “pele” das personagens – a (o) modelista, por exemplo, é quem vai ler o projeto do figurino, interpretá-lo, dimensioná-lo, bem como apontar a melhor forma de implementá-lo, como auxiliar na decisão do melhor tecido e na escolha da equipe de costureiras (os) que costurarão, efetivamente, os tecidos cortados/modelados por ela (e). Muitos figurinistas também carregam, em si, esta propriedade – modelar e costurar as próprias criações.

função de ator, fica limitada aos dimensionamentos do corpo (tomada de medidas) para a confecção, sob medida, dos figurinos, além das provas finais. Para um ator-figurinista, há um acompanhamento contínuo de todas as fases do projeto do figurino.

Por fim – e, como forma de não se esgotar tanto a própria discussão quanto outros atentos olhares à atividade de trabalho do ator/ator-figurinista, esta análise não se finaliza nestes parâmetros. Um dado fundamental apontado na tabela é a questão da “escuta”, quase uma metáfora ou uma das propriedades da Ergologia – um olhar-atividade a partir de quem trabalha. Consequentemente, atuando como ator-figurinista, creio que seja necessário escutar o meu fazer, bem como o fazer daquele com que contracenno e que, ao mesmo tempo, intenciono fazer-surgir ou dar visibilidade à sua pele, às vestes da sua personagem.

4.1. Desconfortos intelectuais constituintes da atividade ator-figurinista

Uma outra questão que pode ser destacada no âmbito da criação é o pensamento a respeito do improvisado do personagem que nos é dado a exercer, voltando-se o foco para o ator, que, às vezes, vive um atravessamento na criação, no âmbito do figurino de um outro personagem, ou seja, fronteiras entre uma operação e outra, e que ficam diluídas, cabendo ao próprio ator-figurinista definir a sua maneira de responder às dramáticas do uso de si na atividade. Diz respeito ao “*lugar quando ocorrem eventos que rompem o ritmo das sequências habituais, antecipáveis, da vida. [...] A atividade aparece, então, como uma tensão, uma dramática*”. (Schwartz, 2016, p. 377). Ou seja, elementos que traduzem os “dramas” da natureza do ser ator e ser figurinista ao mesmo tempo, um desconforto em todos os âmbitos, inclusive o intelectual, que passam normas antecedentes para a criação. (Schwartz; Durrive, 2016).

Da experiência de mais de duas décadas e meia na cena e nos bastidores, pensar no “ser” ator, para mim, é revirar as “gavetas” da minha memória e encontrar o sujeito prenhe de vontade de estar sob o quente olhar do público, cantando, dançando ou, simplesmente, estando em cena; é encontrar, também, um garoto com arranhões,

queimados no corpo pelo friccionar no chão das salas de ensaio ao se jogar/atirar inconsequentemente nas cenas a que sempre se propõe ensaiar e desenvolver. Sim, guardo nessa imagem o sentido do que é “se jogar” em cena de corpo e alma, como uma norma antecedente tão requisitada ao trabalho do ator; busca que o faz captar e ser captado pela plateia. Hoje ainda é possível “arranhar” os joelhos, expor e “rasgar a pele”, sair de cena com algum machucado que pode ocorrer no desenrolar da cena, mas com a maturidade mais aguçada, assim como um conhecimento maior da potencialidade e dos limites do meu corpo; maiores subsídios para um “jogar-se” em cena de forma mais consciente e segura, reconfigurando, assim, as referidas normas antecedentes.

Sem dúvida, o trabalho do ator contemporâneo está carregado de todas as experimentações, influências e referências que os investimentos de pensadores e práticos do rol do teatro engendraram ao longo de anos de atuação, considerando que “[...] *contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro*” (Agamben, 2009, p. 62). As fronteiras, no meu trabalho, entre o ser ator e ser figurinista, ficam borradas, escuras, sem uma definição clara quando se pensa, sobretudo, na criação - tanto de um personagem para atuar, quanto de um personagem para vestir. A contemporaneidade nos coloca, pois, com o olhar atento ao que pode surgir de novo, ainda que este “novo” tenha sua origem e conceito “próximo da *aké*, isto é, da origem”. (Agamben, 2009, p. 69).

Válido mencionar que não é de hoje a fusão do ator-figurinista, e muito menos podemos pensá-la como um conceito de vanguarda, dadas as vanguardas teatrais que desbravaram novos fazeres no final do século XIX e início do século XX - a exemplo das renovações estéticas no Teatro Ocidental engendradas pelos realistas/naturalistas X simbolistas, principalmente, pelas figuras de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstatin Stanislavski, Max Reinhardt, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Peter Brook, Ariane Mnouchkine (Viana, 2010).

Por menos conhecimento que se tenha do que já foi investigado e descoberto nos tempos remotos, o ator hoje processa influências de diferentes fontes e tradições: teatro *nô*, *kabuki*, *commedia dell'arte*, a encenação medieval, as encenações de rua de

nossos tempos, os palcos alternativos, o cabaré, o vaudeville, a tv, o cinema, o circo, a performance (Cohen, 2002), a internet, entre outros. Nesse profícuo sistema, as trocas entre os realizadores de um espetáculo se configuram como um elemento de importância para o desenvolvimento do trabalho de cada um e, em particular, para o trabalho na sua totalidade: o espetáculo e a ampliação dos horizontes do fazer teatral. As descobertas encontradas nas ciências sociais, nos esportes, na dança, na música, nas artes plásticas, na escrita, bem como nos meios digitais, influenciaram e influenciam diretamente na atuação de todo indivíduo, e com os profissionais do teatro creio não ser diferente.

Nesta vertente, a abordagem das relações da atividade do trabalho em teatro, sob a perspectiva da Ergologia, torna-se providencial, sobretudo, por ser propiciadora de olhares na ocorrência do novo. Em todas as referidas atuações, há uma metodologia, uma sistematização de um jeito de fazer, que vai sendo absorvido a cada geração por aqueles que se permitem mergulhar neste *métier*, impregnando na atividade de trabalho o seu estilo, qual está carregado da história de vida de cada corpo-si.

Em seus escritos, Enio de Carvalho (1989) nos oferece algumas normas antecedentes da atividade de trabalho do ator:

[...]a arte do ator é antes de mais nada lucidez e objetividade, pois o ator, ao interpretar uma personagem, não deve exteriorizar seus próprios e espontâneos sentimentos, mas usá-los com cabeça fria, como um segundo ele mesmo espectador. [...] para ele, todo comediante deve ter muito discernimento para qualquer papel ou qualquer espécie de caracterização.

O segundo argumento propõe que, para o ator, não se trata de ser, mas parecer verdadeiro; daí a emoção, que aparece ao espectador, dever ser sem ambiguidade. Ou seja, o espectador não deve ter dúvidas sobre a emoção a que assiste (Diderot apud Carvalho, 1989, p. 66)

Este registro feito por Carvalho (1989) revela uma proposta de normas antecedentes, ainda que limitantes e reduzidas, além de superadas por muitos outros pensadores e fazedores da arte teatral. Por outro lado, ele nos revela aspectos que, mesmo que tenham sido renormalizados, servem também de parâmetros a muitos fazeres dos atores atuais. No entanto, ao pensarmos na figura do *clown*, por

exemplo, um atributo do trabalho do ator, surge um outro nível de “exigência” que vai de encontro ao que fora proposto por Carvalho. Renato Ferracini (2003) descortina, então, aspectos do palhaço da seguinte maneira:

[...] verifica-se no clown a possibilidade de se entrar em contato com elementos corpóreos e humanos até então não tocados pelo ator: a energia sutil, lírica e delicada, a coragem da entrega e de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, com os parceiros e com os elementos inanimados, a improvisação com um estado e uma lógica, o prazer de simplesmente ser. Na verdade, o riso é, simplesmente, uma consequência desses elementos e desse estado puro do clown (Ferracini, 2003, p. 229).

Ou seja, há aqui uma proposição do jogo teatral com outras normas, que dizem de um outro nível de “entrega” por parte do ator. Em consequência, este jeito de operar, sobretudo, dentro do universo clownesco, determinará as particularidades e os conceitos pertinentes também à atividade de trabalho do ator. E quando entra em cena o ator que também faz o figurino? O ator-figurinista então opera com as mesmas ferramentas? As “verdades” do ator são as mesmas do ator-figurinista?

4.2 Da relação ator e figurinista para encontrar a ambivalência

É recorrente o relato de muitos atores a respeito do impacto que, na maioria das vezes, o figurino tem nos processos de descobertas de suas personagens. Eu, como ator e, sobretudo, como figurinista, nunca vivenciei um processo em que o ator ficasse apático diante mesmo de um esboço ou de uma prova de figurino. Um simples turbante ou capa, decerto, pode detonar potentes questões, inclusive, elucidações que não estavam tão “à luz do dia”. O ator, envolvido na imersão de suas demandas para a busca da realização da sua atividade, é capaz de ter grandes *insights* ao perceber texturas, cores, modelagens, mesmo que seja a partir de um fraque velho, um simples chapéu, o brilho da pedra de um brinco, ou meros elementos que podem ser muito eficazes nesse momento de busca. Conforme constata Stanislavski (2001):

Um leve arrepio me percorreu quando lentamente vesti a velha roupa, ajustei a cabeleira e apliquei a barba e o bigode. Se estivesse sozinho no camarim, longe de todo aquele ambiente perturbador, certamente teria compreendido quem era o misterioso estranho dentro de mim (Stanislavski, 2001, p. 43).

Grandes revelações, bons e amplos suspiros, epifanias, por mínimos que sejam, tomam conta do fazer do ator. São buscas que podem ser preenchidas, entre outras vertentes, no encontro consigo mesmo, com sua mente, sua pele e seu corpo-si, ou, ainda, no encontro com um dos elementos aparentemente externos ao ator, como o figurino. O escritor Matteo Bonfitto (2006), ao focar na relação do ator com o material, por meio da ação física, reconhece que “o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra passam a ser “atuados” pelo ator. Na relação com a ação física, esses elementos podem também “atuar” (Bonfitto, 2006, p. 120).

Pois que, no trabalho do ator, há o desenvolvimento de muitas proposições de ordem corporal, vocal e, sobretudo, de memória, as quais influenciam na sua construção criativa para cada personagem a ser desenvolvido – partituras corporais, busca de referência por imagens prontas, entre outros caminhos com o objetivo de chegar a um ser “novo”. A criação do ator, portanto, tem vínculos com o que ele se dispõe a resgatar de vivências e/ou ressignificar as normas antecedentes para encontrar a personagem, o seu repertório corporal que será “emprestado” às suas criações e todas as referências de fotografias, pinturas, elementos da visualidade que constelam com o seu processo criativo. Nestas operações, tanto nas normas do ser ator quanto nas normas do ser figurinista, eu encontro brechas, fissuras e desconfortos, especialmente na fusão, na ambivalência, na dupla atividade ator-figurinista. Podemos, então, considerar como uma só?

É válido destacar, em outro aspecto, que os espetáculos, na maioria das vezes, são trabalhos sazonais, e que há diferentes esquemas estruturais para as suas realizações - o que influencia diretamente as questões de logística, segurança, direitos trabalhistas, entre tantas outras especificidades.

4.2.1. A indisciplina ergológica como postura de tese

Então, reformulando questões, sob o ponto de vista da Ergologia, podemos pensar em quesitos outros como:

- Em se tratando do uso do corpo-si na atividade, tanto do ator quanto do ator-figurinista, quais as suas contribuições, entre tantas outras que ele carrega, de biológico e de cultural?

- É possível esmiuçar uma sistemática de atuação, considerando a diferenciação em cada produção teatral, não só de seus conceitos, mas, também, de períodos, tempo e de estrutura de um modo geral?

- De que maneira é possível o debate de normas, uma vez que a atividade é renormalizada a cada nova produção e, muitas vezes, mantém sem renormalização justamente a sua condição de atividade sazonal?

Penso que estes pontos têm como linha de pensamento na atividade e nas discussões psicossociais do trabalho, filosóficas e ergonômicas, nos fortes aportes da Ergologia. Neste sentido, nota-se que, às vezes, estes aspectos são negados ou, até mesmo, vistos miopemente, renegando as contribuições, por mínimas que sejam, dentro da atividade do trabalho. Nesse caso, há uma ocorrência na criação visual de um espetáculo, implementada não somente por atores-figurinistas como por outros atuantes, sobretudo no âmbito do *métier* teatral. Quer dizer, em detrimento de uma “supervalorização” de quem está em cena, uma negação daqueles que contribuem significativamente com a produção de um modo geral. Nesta vertente observamos que:

Estamos cegos para aquilo que a pessoa recria da história, alguma coisa do meio no qual ela vive. Mutilamos aquilo que ela traz como contribuição à vida dos homens e das mulheres, porque ela traz uma contribuição nova, mesmo se ela é minúscula. Nós ficamos cegos para aquilo em que ela é matriz de transformações possíveis dentro desta criação permanente. Prudência, sim, porque isso nos leva ao que chamo de uma posição de desconforto intelectual permanente (Schwartz, Durrive, 2010, p. 31).

A abordagem ergológica se situa, então, como um novo “tecido-camada” do saber para desvendar as questões desta “nova” atividade ator-figurinista. Seu caráter indisciplinar, como já mencionado, contribui, também, para sustentar as lacunas deste encontro artístico, inclusive ao pensarmos que:

Qualquer que seja a situação, há sempre uma negociação que se instaura. E cada ser humano – e principalmente cada ser humano

no trabalho – tenta mais ou menos (e sua tentativa nem sempre é bem sucedida) recompor, em parte, o meio de trabalho em função do que ele é, do que ele desejaria que fosse o universo que o circunda (Schwartz, Durrive, 2010, p. 31, destaque meu).

Creio que seja possível burilar os conceitos e normas, no sentido da manutenção das atividades, tendo como foco principal o bem-estar daquele que pensa/executa a atividade. Voltando aos espetáculos que adotei como exemplo, tanto o *Nariz do Poeta* quanto o *Avesso*, foi necessário recompor, bem como subverter as normas antecedentes, compreender a problemática de cada estrutura para, assim, poder relacionar e entender os conceitos advindos dessas operações.

Esta abordagem pode nos abrir possibilidades de maiores esclarecimentos sobre cada uma dessas atividades, uma vez que elas dependem de normas antecedentes diferenciadas; normas que, no caso do ator, vão desde a postura profissional à disposição para estar em cena através de um texto ou uma ideia do que se quer expressar. Esta situação exige um alto preparo da memória, bem como de todos os mecanismos de percepção a partir do corpo, da voz, dos sentidos. No caso do figurinista, sobreleva-se a sua postura como inteirado do contexto do espetáculo que precisará “vestir”, reconhecendo, também, o corpo do ator, os materiais (in)disponíveis e (in)dispensáveis para o seu trabalho, as ferramentas tanto para expressar as suas ideias quanto para implementá-las, bem como as normas necessárias à plena realização das referidas atividades.

É importante voltar a destacar, entretanto, que estas normas não são dadas *a priori*, nem dão conta de antecipar as questões suscitadas no ambiente real de trabalho de ambas as situações profissionais – história ou ideia a ser abordada, estrutura de produção, dados culturais, as relações com todos os outros profissionais que compõem as equipes, os movimentos, as dramáticas que suscitam no aqui/agora.

5. Considerações possíveis

O artigo *O encontro da pele-tecido do ator-figurinista com a Ergologia em debate* faz-me aproximar das epistemes desta

abordagem da atividade do trabalho, sob um ponto de vista de um artista, de um ator-figurinista.

Ao longo de vinte e oito anos de atividade, da transição entre os bastidores e o palco, venho me provendo de subsídios para investigações mais aprofundadas, fazendo-me burilar e reunir conceitos com o intuito de melhor compreendê-los. Ao pensar na perspectiva ergológica, noto que tenho mais questionamentos que fechamentos de ideias da união destes conceitos junto à atividade de trabalho do ator-figurinista.

Depreendo que a Ergologia contribui, nesse ínterim, com a reformulação de questões necessárias, e que podem influenciar diretamente nas decisões e no modo de operar dentro do *métier* teatral e da Engenharia do Espetáculo. Assim, ao questionar os conceitos e também a mim, exponho-me como pele-tecido do ator-figurinista que sou, na intenção ainda de encontrar melhores convívios, confortos e desconfortos, tanto para o ato criativo em si, quanto para a atividade de trabalho propriamente dita, dentro do teatro e na vida.

Referências bibliográficas

ABREU, Agamenon Bomfim de (2017). *Gaveta de ideias: um ponto de vista de processos criativos em figurino no teatro em Salvador*. Dissertação (mestrado na Universidade Federal da Bahia), Salvador: Universidade Federal da Bahia.

AGAMBEN, Giorgio. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.

ARANHA, Antônia Vitória Soares; DIAS, Deise de Souza, SANTOS, Eloisa Helena (2015). Contribuições da ergologia para a análise da atividade de trabalho docente. In: *Revista Eletrônica de Educação*, v. 9, n. 1.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (1995). *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec.

BONFITTO, Matteo. (2006) *O ator compositor- as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva.

- CALVINO, Ítalo. (1990). *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, Enio. (1989). *História e Formação do Ator*. Ed. Ática: São Paulo.
- COHEN, Renato. (2002). *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CRAIG, E. Gordon (1963). *Da arte ao teatro*. Lisboa: Arcádia.
- FERRACINI, Renato. (2003). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp.
- FERREIRA, Aurélio. Buarque de Holanda. (2000). *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. (2013). *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Editora UFMG, Belo Horizonte.
- LHUILIER, Dominique. (2014). *Caderno de Psicologia Social do Trabalho*. São Paulo, v. 17, n. spe. 1, p. 5-19.
- OSTROWER, Fayga. (2014). *Criatividade e Processo de Criação*. 30 ed. Petrópolis: Vozes.
- PICON-VALLIN, Béatrice (2013). *Stanislavski e Meyerhold. Solidão e revolta*. Folhetim 30. Tradução de Fátima Saadi. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/01_folhetim30_web_impressao.pdf> Acesso em: 23/12/2017.
- RANGEL, Sônia Lúcia (2006). *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*. In: *Revista Eletrônica da ECA- USP*. Disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/Perfis%20Pesquisadores/soniarangel.pdf> Acesso em 2016.
- RANGEL, Sônia Lúcia (2012). *Casa-Tempo, uma poética: jogo, imagem e memória no percurso criativo de um espetáculo - exposição* (Doutorado na Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro), Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- RANGEL, Sônia. (2015). *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna Editora.

SALLES, Cecília Almeida (2008). *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC.

SCHWARTZ, Yves; DURRIVE, Louis. (Org.). (2010). *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUFF.

SCHWARTZ, Yves (2011). *CONCEITUANDO O TRABALHO, O VISÍVEL E O INVISÍVEL*. In: Trab. Educ. Saúde, Rio de Janeiro, v. 9, supl.1, p. 19-45.

SCHWARTZ, Yves (2016). *Trabalho e Ergologia II: diálogos sobre a atividade humana / Yves Schwartz e Louis Durrive; colaboração de Nathalie Clar, (et all); tradução de Marlene Machado Zica Vianna. – Belo Horizonte: Fabrefactum.*

SILVA, Enio Rodrigues. (2016). *O gesto profissional em psiquiatria: o Centro de Atenção Psicossocial como território de trabalho*. (Doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais), Belo Horizonte: Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

STANISLAVSKI, Constantin. (2001). *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TRINQUET, Pierre. (2010). *Trabalho e educação: o método ergológico*. In: *Revista Histedbr On-line*, Campinas, v. 10, n.38e, ago.

VIANA, Fausto. (2010). *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.