

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

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

**A FUNÇÃO CRIAÇÃO NO TRABALHO COLETIVO TEATRAL:
um estudo com a Usina do Trabalho do Ator**

PORTO ALEGRE
2014

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

**A FUNÇÃO CRIAÇÃO NO TRABALHO COLETIVO TEATRAL:
um estudo com a Usina do Trabalho do Ator**

Tese apresentada ao programa de Pós - Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação na linha de pesquisa Educação: Arte Linguagem Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

PORTO ALEGRE
2014

CIP - Catalogação na Publicação

Reckziegel, Ana Cecília de Carvalho

A Função Criação no Trabalho Coletivo Teatral: um estudo com a Usina do Trabalho do Ator / Ana Cecília de Carvalho Reckziegel. -- 2014.
178 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Arte. 2. Educação. 3. Estudos Teatrais. 4. Processo de Criação. 5. Criação Teatral. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

**A FUNÇÃO CRIAÇÃO NO TRABALHO COLETIVO TEATRAL:
um estudo com a Usina do Trabalho do Ator**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação na linha de pesquisa Educação: Arte Linguagem Tecnologia.

Aprovada em: _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle (PPGEDU)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro: Prof. Dr. Renato Ferracini (PPGAC)
Universidade Estadual de Campinas

Membro: Prof. Dr. André Carreira (PPGT)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa (PPGAC)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro: Prof. Dra. Fabiana de Amorim Marcello (PPGEDU)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos meus amados pais, José Ignácio Monteiro Reckziegel (*In memoriam*) e Nereida de Carvalho Reckziegel, e às minhas queridas tias Notburga Rosa (*In memoriam*), Francisca, Margarida e Isabel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela oportunidade do estágio-sanduíche, e apoio financeiro para cumpri-lo, possibilitando uma experiência que em muito contribuiu para esse estudo.

Ao meu orientador, professor Doutor Gilberto Icle, pelo apoio, sapiência, persistência em me apontar caminhos, e sem o qual este trabalho não seria possível.

Ao PPG-EDU, Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, pelo acolhimento, apoio e eficiência.

Aos professores do PPG-EDU, em especial às professoras Margarete Axt, Rosa Maria Bueno Fischer e Clarice Traversini, pelos saberes compartilhados.

Ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo apoio e incentivo constantes.

Aos queridos amigos e professores Inês Alcaraz Marocco, Flávio Mainieri, João Pedro de Alcântara Gil e Marcelo de Andrade Pereira, pelo apoio na ocasião da solicitação da bolsa-sanduíche.

À professora Doutora Mme. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos pela carinhosa acolhida e dedicada orientação na ocasião de meu estágio sanduíche na Université Paris Ouest Nanterre La Defense, e aos colegas dos Seminários de Pesquisa.

Aos amigos e companheiros de caminhada, Gisela Habeyche, Shirley Rosário, Celina Alcântara, Dedy Ricardo, Thiago Pirajira e Anna Fuão, com quem compartilho a alegria e o desafio constante de fazer existir o UTA.

À Sibelle, Vitorio e Georges, pela amizade, carinho e apoio em todos os momentos.

À Lazy, pela amizade e carinho, e à Nina, por ser amiga a cada momento.

A todos os amigos e amigas da grande rede de apoio e de amizade que se cria em torno durante esse período, que aqui não citei, mas estão em meu coração.

À minha querida prima Tereza Reckziegel de Lucena por todo o apoio e carinho, em todas as horas.

E, muito especialmente, meu muito obrigada à minha mãe, Nereida, a quem também dedico esta tese, aos meus irmãos José Luiz e Frida, minha amada “filhota” Andrea, à Carolina e ao Caio, pelo amor, carinho e paciência.

Os teatros que se identificam com as relações entre um punhado de homens – grupos, companhias, conjuntos, ensembles – desaparecem muito mais velozmente. Não porque seu sentido seja fraco, mas porque não são pedras nem instituições ou bandeiras: são teatro – em – vida (BARBA, 1991, p. 216).

RESUMO

Esta tese investiga as dinâmicas coletivas nos processos de criação de espetáculos do grupo teatral Usina do Trabalho do Ator (UTA), em Porto Alegre/RS – Brasil. A partir da mobilidade das funções de ator e de diretor, a qual os atores estiveram submetidos ao longo dos anos de existência do grupo, circunscreve-se o conceito operacional de *função criação*. Compreende-se esse conceito como um *modo de fazer, uma prática* que emerge do próprio trabalho do UTA, da forma como o grupo trabalha. O objetivo desta tese é explicitar a noção de *função criação*, compreendendo-a na sua constituição. Descreve-se e discute-se os fatores que possibilitaram a sua emergência, a saber: o estar em grupo, o treinamento, a prática improvisacional e o processo de criação. Problematiza-se o trabalho do grupo na relação com os conceitos de processo coletivo e de processo colaborativo. Narra-se a prática na qual as funções de ator e de diretor adquirem diferentes contornos. Este estudo assenta-se, basicamente, na análise dos processos criativos dos espetáculos *Klaxon* (1994), *O Marinheiro da Baviera* (1996), *O Ronco do Bugio* (1996), *Mundéu*, *O Segredo da Noite* (1998) e *A Mulher que Comeu o Mundo* (2006).

Palavras-chave: **Processo de Criação. Criação Teatral. Ator. Diretor. Usina do Trabalho do Ator (UTA). Treinamento. Improvisação. Grupo Teatral.**

RÉSUMÉ

Cette thèse s'interroge sur les dynamiques collectives dans les processus de création des spectacles de la troupe théâtrale Usina do Trabalho do Ator (UTA), à Porto Alegre/RS – Brésil. À partir de la mobilité des fonctions d'acteur et de metteur en scène à laquelle les acteurs ont été soumis tout au long des années d'existence de la troupe, cette étude cherche à circonscrire le concept opérationnel de fonction création. Ce concept est envisagé en tant que façon de faire, comme une pratique qui émerge du travail de l'UTA lui-même, de la manière dont la troupe travaille. L'objectif de cette thèse est de définir la notion de fonction création dans son essence. Pour ce faire, une description et une réflexion sur les facteurs ayant rendu possible son émergence s'impose, à savoir: l'être ensemble, l'entraînement, la pratique improvisationnelle et le processus de création. Le travail de la troupe est donc analysé en rapport avec les concepts de processus collectif et collaboratif, à partir d'une description de la pratique dans laquelle les fonctions d'acteur et de metteur en scène acquièrent des contours différents. Cette étude s'appuie notamment sur l'analyse des processus de création des spectacles *Klaxon* (1994), *O Marinheiro da Baviera* (1996), *O Ronco do Bugio* (1996), *Mundéu*, *O Segredo da Noite* (1998) et *A Mulher que Comeu o Mundo* (2006).

Mots-clés: Processus de Création. Création Théâtrale. Acteur. Metteur en Scène. Usina do trabalho do Ator (UTA). Entraînement. Improvisation. Troupe Théâtrale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação de <i>Klaxon</i>	42
Figura 2 – Apresentação de <i>A Mulher que Comeu o Mundo</i> (a)	47
Figura 3 – Apresentação de <i>Nos meses da Corticeira Florir</i>	49
Figura 4 – Confeção de máscaras.....	50
Figura 5 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (a).....	75
Figura 6 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (b).....	76
Figura 7 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (c).....	77
Figura 8 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (d).....	78
Figura 9 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (e).....	79
Figura 10 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (f).....	79
Figura 11 – Apresentação de <i>O Mestre Ausente</i> (g).....	80
Figura 12 – Apresentação de <i>O Ronco do Bugio</i> (a).....	99
Figura 13 – Apresentação de <i>O Ronco do Bugio</i> (b).....	100
Figura 14 – Apresentação de <i>O Ronco do Bugio</i> (c).....	106
Figura 15 – Demonstração da dança Bharata Natyam.	107
Figura 16 – Apresentação de <i>Mundéu, O Segredo da Noite</i> (a).....	112
Figura 17 – Apresentação de <i>Mundéu, O Segredo da Noite</i> (b).....	116
Figura 18 – Apresentação de <i>A Mulher que Comeu o Mundo</i> (b).....	118
Figura 19 – Processo de criação de <i>A Mulher que Comeu o Mundo</i>	124
Figura 20 – Apresentação de <i>O Marinheiro da Baviera</i>	138
Figura 21 – Capa do programa do espetáculo <i>Klaxon</i>	171
Figura 22 – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>Klaxon</i>	172
Figura 23 – Capa do programa do espetáculo demonstração <i>O Mestre Ausente</i>	173
Figura 24 – Ficha técnica do programa do espetáculo demonstração <i>O Mestre Ausente</i>	174
Figura 25 – Capa do programa do espetáculo <i>O Ronco do Bugio</i>	175
Figura 26 – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>O Ronco do Bugio</i>	176
Figura 27 – Capa do programa do espetáculo <i>O Marinheiro da Baviera</i>	177
Figura 28 – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>O Marinheiro da Baviera</i>	178

Figura 29 – Capa do programa do espetáculo	
<i>Mundéu, O Segredo da Noite</i>	179
Figura 30 – Ficha técnica do programa do espetáculo	
<i>Mundéu, O Segredo da Noite</i>	180
Figura 31 – Capa do programa do espetáculo	
<i>A Mulher que Comeu o Mundo</i>	181
Figura 32 – Ficha técnica do programa do espetáculo	
<i>A Mulher que Comeu o Mundo</i>	182

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
1.1	O NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO - USINA DO TRABALHO DO ATOR (UTA)	13
1.2	UM PONTO DE PARTIDA	16
1.3	PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO	18
1.4	MUDANÇA DE RUMO	23
1.5	PARA INTRODUIZIR A <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>	29
1.6	DA ESTRUTURA DA TESE.....	33
2	A CONSTITUIÇÃO DA <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i> NA CONSTITUIÇÃO DO GRUPO	36
2.1	A GÊNESE DO UTA	37
2.2	UTA: SABER E EXPERIÊNCIA COMUM	44
2.3	O GRUPO COMO FATOR CONSTITUINTE DA <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>	46
3	O TREINAMENTO COMO ELEMENTO CONSTITUINTE DA <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>	55
3.1	AS FUNÇÕES DO TREINAMENTO	55
3.2	O ENCONTRO COM O LUME: O APRENDIZADO DE UMA CULTURA TEATRAL.....	60
3.3	O TREINAMENTO DO UTA.....	67
3.4	O MESTRE AUSENTE	74
3.5	TREINAMENTO DE ATOR E <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>	81
4	A IMPROVISAZÃO COMO <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>	89
4.1	IMPROVISAZÃO: ENTRE A ESPONTANEIDADE E A ELABORAÇÃO ..	90
4.2	IMPROVISAZÃO E CODIFICAÇÃO	94
4.3	<i>O RONCO DO BUGIO</i>	99
4.4	<i>MUNDÉU, O SEGREDO DA NOITE</i>	106
4.5	<i>A MULHER QUE COMEU O MUNDO</i>	117
5	CRIAR JUNTO, PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMPARTILHADOS E A <i>FUNÇÃO CRIAÇÃO</i>.....	128
5.1	ATUAÇÃO E DIREÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO UTA.....	131
5.2	AS DIVERSAS POSSIBILIDADES DA FUNÇÃO DIRETOR	133

5.3	A ENCENAÇÃO PARTILHADA: ENTRE O ATOR E O DIRETOR	141
5.4	A MULHER QUE COMEU O MUNDO E A EMERGÊNCIA DA FUNÇÃO CRIAÇÃO	146
5.5	DINÂMICAS COLETIVAS E FUNÇÃO CRIAÇÃO	151
6	PARA FECHAR O INACABADO	155
6.1	UM TRAJETO, MUITOS PROCESSOS	155
6.2	CRIAR NO SILÊNCIO, CRIAR NO VAZIO	162
6.3	SER REPERTÓRIO PARA O OUTRO, SER REPERTÓRIO DO OUTRO.....	163
	REFERÊNCIAS	164
	ANEXO A – Capa do programa do espetáculo <i>Klaxon</i>.....	171
	ANEXO B – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>Klaxon</i>	172
	ANEXO C – Capa do programa do espetáculo demonstração <i>O Mestre Ausente</i>	173
	ANEXO D – Ficha técnica do programa do espetáculo demonstração <i>O Mestre Ausente</i>.....	174
	ANEXO E – Capa do programa do espetáculo <i>O Ronco do Bugio</i>.....	175
	ANEXO F – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>O Ronco do Bugio</i>	176
	ANEXO G – Capa do programa do espetáculo <i>O Marinheiro da Baviera</i>.....	177
	ANEXO H – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>O Marinheiro da Baviera</i>.....	178
	ANEXO I – Capa do programa do espetáculo <i>Mundéu, O Segredo da Noite</i>.....	179
	ANEXO J – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>Mundéu, O Segredo da Noite</i>.....	180
	ANEXO K – Capa do programa do espetáculo <i>A Mulher que Comeu o Mundo</i>	181
	ANEXO L – Ficha técnica do programa do espetáculo <i>A Mulher que Comeu o Mundo</i>	182

1 INTRODUÇÃO

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o estudo que pretendia realizar tinha como tema a mobilidade das funções de ator e diretor nos processos de criação do Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator, doravante denominado de UTA¹, do qual participo como atriz-pesquisadora desde 1996.

Ao longo da pesquisa percebi que essa mobilidade, a qual os atores estiveram submetidos ao longo dos anos, acabou, ela mesma, por circunscrever uma função², que denominei, para fins deste estudo, de *função criação*, compreendida como um *modo de fazer, uma prática* que emerge do próprio trabalho do UTA, da forma como ele trabalha. Numa via de mão dupla, o modo como essas práticas – de treinamento e de criação de espetáculos – se formam no UTA, acabam por constituir-lo como um grupo teatral que tem nas dinâmicas coletivas de criação uma de suas principais características. Assim, o objetivo desta tese é explicitar a noção de *função criação*, compreendendo de que forma ela se constituiu. Busca-se descrever e discutir os fatores que possibilitaram a sua emergência, a saber: o grupo, o treinamento, a prática improvisacional e o processo de criação.

1.1 O NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO - USINA DO TRABALHO DO ATOR (UTA)

O Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator (UTA) foi criado em 1992, a partir de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, criado e coordenado por Maurício Guzinski, Diretor da então Oficina Teatral Carlos Carvalho, com o objetivo de formar um núcleo de pesquisa teatral. O projeto desenvolveu-se por dois anos, a partir da seleção de atores através de concorrência pública, durante os quais os atores desenvolveram seus projetos de pesquisa.

¹ Nos estudos já produzidos pelos integrantes do grupo, a sigla UTA aparece tanto com o artigo feminino, como com o masculino. Se ao utilizarmos a sigla nos referimos ao Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator, será o UTA, pois a palavra Núcleo é do gênero masculino. Se pensarmos diretamente em Usina do Trabalho do Ator, ao contrário, será feminino, a UTA. Optei por utilizar o UTA, como referido no primeiro caso aqui exposto.

² Sobre a utilização da palavra *função*, sempre que estiver acompanhada da palavra *criação*, denominará a noção *função criação*, questão de que trata este estudo. Do contrário, designará a atividade específica de um determinado cargo (HOUAISS, 2012, s/p).

Em 1994 o UTA torna-se independente, definindo como objetivo a investigação prática do trabalho do ator, que é socializada por intermédio de espetáculos, seminários e demonstrações técnicas, além de oficinas e trabalhos escritos publicados. Em sua formação desenvolveu uma linha de treinamento do ator incentivada pelos conhecimentos adquiridos em oficinas e intercâmbios com o grupo LUME, de Campinas, e calcado nos princípios da Antropologia Teatral, pesquisa de Eugenio Barba e colaboradores sobre o comportamento cênico.

Atualmente é composto por seis atores: Gilberto Icle e Celina Alcântara, que integram o grupo desde 1992, a autora deste estudo, Ciça Reckziegel, desde 1996, Dedy Ricardo, desde 2000, Gisela Habeyche, desde 2005, e Thiago Pirajira, desde 2006. Desses, Gilberto, Gisela, Celina e eu somos professores universitários na área de Educação e Teatro. Dedy e Thiago são graduados em Teatro e professores de teatro. Colaboram ainda com o trabalho do grupo, desde 1996, Marlene Goidanich, na preparação vocal, e Flávio Oliveira, na composição das músicas. A produção das atividades e espetáculos é realizada pelo grupo e, desde 2006, coordenada por Anna Fuão. E, a partir de 2009, quando da criação do espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*, Shirley Rosário passa a integrar o grupo como assistente de direção.

Ao longo dos seus vinte e dois anos, o grupo criou sete espetáculos, sempre provenientes das pesquisas realizadas: *Klaxon* (1994), *O Marinheiro da Baviera* (1996), *O Ronco do Bugio* (1996), *Mundéu*, *O Segredo da Noite* (1998), *Nos Meses da Corticeira Florir* (2001), *A Mulher que Comeu o Mundo* (2006) e *Cinco Tempos para a Morte* (2010).

Klaxon (1994) “[...] foi construído usando-se a estrutura, as figuras dramáticas e alguns temas recorrentes da maior festa popular do Brasil: o carnaval. Em particular, o desfile de uma escola de samba [...]” (USINA DO ATOR, 2007, s/n). O espetáculo abordava a ambiguidade do carnaval, no qual “[...] o mendigo pode ser rei e o rico pode ser bufão [...]” (USINA DO ATOR, 2007, s/n), a partir do desfile de personagens/figuras como a *bailarina*, o *estrangeiro*, a *criola doida*, o *sacerdote*, na tentativa de discutir elementos formadores da brasilidade.

No momento imediatamente anterior ao processo de criação de *Klaxon* os integrantes do grupo sentiram a necessidade de ter uma orientação mais concreta em seu treinamento e Gilberto Icle assumiu, por sugestão própria e aceitação dos colegas, a função de diretor.

O Marinheiro da Baviera (1996) narra, de forma não linear, a história de um imigrante alemão, Carl. O espetáculo é inspirado em textos de Fernando Pessoa, Érico Veríssimo, Rainer Maria Rilke e músicas de Johannes Brahms. A dramaturgia da obra é criada a partir da técnica pessoal de representação de Gilberto, desenvolvida ao longo do tempo de treinamento efetuado pelo grupo (USINA DO ATOR, 2007, s/n).

O Ronco do Bugio (1996) é o primeiro espetáculo de rua do UTA e conta a história de Antônio Chimango (1978), baseada em um poema satírico de Amaro Juvenal. A partir desse espetáculo o UTA começou a trabalhar a investigação de uma presença e a buscar uma estética de teatro de rua.

Mundéu, O Segredo da Noite (1998), conta a história de amor de um homem e de uma mulher a partir de *As Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, utilizando elementos do *Bharata Natyam*, uma espécie de dança-teatro do sul da Índia.

Nos Meses da Corticeira Florir (2001) é baseado no texto *Anaí*, de Barbosa Lessa (1978). Narra a história de uma índia que se rebelou contra a guerra devido à morte dos meninos da tribo, que eram levados à força para lutar nas batalhas. Anaí cria um exército de mulheres, índias e negras fugidas, com o objetivo de acabar com a guerra. Por fim, morre consumida pelo fogo no campo de batalha no último confronto com os exércitos inimigos.

A Mulher que Comeu o Mundo (2006) é livremente inspirado no conto *A moça gorda que comeu uma estância*, de Antônio Augusto Fagundes (2001). O conto narra a história de uma moça gorda cuja fome é insaciável e, para aplacá-la, acaba dilacerando seu patrimônio. Finalmente, a obesidade provoca um mal súbito, ela é hospitalizada por sessenta dias e submetida a uma árdua dieta. Ao voltar para casa sente imediatamente o cheiro do gado – que está reduzido a uma única vaca como possibilidade de fonte de renda – e, sem controle sobre sua fome, pede ao capataz que lhe sirva a vaca ensopada. O grupo decidiu utilizar a gula descrita no conto como uma metáfora sobre a ganância e a busca desenfreada pelo poder.

Cinco tempos para a Morte (2010), conforme o título revela, tem como tema a morte e sua dramaturgia foi criada a partir de improvisações sobre a temática em questão e narrativas pessoais dos atores.

Foi durante o processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo* que a relação entre atores e diretor e, sobretudo, a forma como os atores portavam-se,

diluindo hierarquias e transitando livremente entre uma função e outra, que a questão que ora trato nesta pesquisa começou a chamar minha atenção.

1.2 UM PONTO DE PARTIDA

Desde a estreia de *A Mulher que Comeu o Mundo*, em 2006, muitas vezes, ao final de uma apresentação, os espectadores vinham conversar conosco. Tinham curiosidade, entre outras coisas, sobre os elementos constituintes da encenação, como música, figurinos, as máscaras, sobre a história do grupo, mas a pergunta mais recorrente era: de quem é o texto?

Dei-me conta que, a pergunta, aparentemente simples de responder, “de quem é o texto”, envolve na verdade vinte e dois anos de convivência de um grupo, cujos participantes reuniram-se, antes de tudo, para serem atores, e cujas práticas teatrais acabaram por constituir-se em dinâmicas coletivas de criação, sobretudo no caso de *A mulher que comeu o mundo*, no qual texto e espetáculo são criados coletivamente.

Comecei a observar nossos treinos³, nossos ensaios, e, principalmente, repensar os procedimentos de criação dos espetáculos anteriores, que apontavam, mesmo que por vezes de forma muito sutil, características diversificadas. Naquele momento, comecei a perguntar-me: como se deu cada processo de criação de espetáculo do UTA? Quais as diferenças e semelhanças entre um e outro, e que fatores as determinaram? Quais são os procedimentos utilizados na construção de cada cena e do espetáculo? Há procedimentos recorrentes? Como se constrói o roteiro? As primeiras constatações apontavam para roteiros criados em conjunto e cenas criadas a partir de um vocabulário já fixado de ações, ou através de improvisações que privilegiavam o jogo teatral (SPOLIN, 1979).

Essas constatações apontavam, ainda, para um grupo que solicitou a presença de um diretor e um diretor que era, prioritariamente, ator e que convida constantemente seus colegas de grupo a se responsabilizarem pelo todo da construção do espetáculo. Espetáculos que, em sua maioria, têm o diretor do grupo

³ Compreendo *treinos* como o encontro no qual o ator executa seu treinamento, ou seja, o trabalho técnico e artístico que irá capacitá-lo a criar e atuar a obra teatral. E *ensaios*, a partir de Burnier (2001) como os encontros para trabalhar os espetáculos já elaborados. Ambos serão discutidos no capítulo 2.

como ator, e os atores dirigindo uns aos outros. Esse primeiro levantamento de características direcionou minha atenção para a inter-relação entre atores e diretor, e desses em relação ao trabalho durante os processos de criação dos espetáculos, as quais indicaram uma mobilidade nas funções de ator e diretor nos referidos processos.

Os encontros e trocas de experiências com outros grupos de teatro, nas turnês realizadas durante esses anos de atividade com *A mulher que comeu o mundo*, me fizeram perceber a diversificação entre os procedimentos dos diferentes grupos, e despertaram-me o desejo de pesquisar os processos de criação de espetáculos do UTA. Meu objetivo era compreender aquela mobilidade das funções artísticas nos processos de criação do grupo e de que forma elas influenciavam os mesmos. A mobilidade indicaria realmente um processo coletivo de criação? Poderia haver, como me parecia, um processo coletivo com a presença de um diretor no grupo? Após um desses encontros, em Londrina, em 2009, verbalizei meu desejo para os meus colegas do UTA, que prontamente acataram, aceitando participar da pesquisa da forma que fosse necessária e tornando-se, assim, o material empírico da mesma.

Além disso, eu coletei informações nos arquivos do grupo. O arquivo é constituído de uma série de documentos, em número tão grande que seria impossível aqui descrevê-los, mas, basicamente, se trata dos registros fotográficos, fílmicos e escritos dos espetáculos; da correspondência do grupo com diferentes documentos pessoais e de entidades; dos projetos de solicitação de fomento apresentados a diferentes instituições, contemplados ou não; de relatórios e prestações de contas de financiamentos recebidos; além de outros documentos de natureza diversa.

O material todo se encontra quase em sua totalidade em papel e sem nenhum tipo de classificação, a não ser aquela casual em função do uso e/ou da cronologia que lhe é própria.

Grosso modo, eu procurei informações específicas nesse arquivo, a partir de questões suscitadas nas entrevistas, portanto, como forma de complementar as informações de que dispunha⁴.

⁴ Durante a tese, muitas das informações apresentadas são resultado da junção de minha própria memória; de informações colhidas com os colegas de grupo, seja por intermédio das entrevistas,

Para compreender as questões aqui levantadas, principalmente no início da pesquisa, debrucei-me sobre a bibliografia que discute a criação coletiva e o processo colaborativo, especialmente Silva (2006), Fernandes (1998), Fischer (2010) e a questão do ator e do diretor no teatro de grupo, a partir de Carreira e Silva (2011) e Fernandes (2010).

1.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO

Grande referência no estudo dos grupos teatrais e seus processos de criação, e atenta às questões da linguagem e da prática teatral, Sílvia Fernandes traça um panorama dos grupos paulistas que utilizam o processo de criação coletiva no livro *Grupos Teatrais – Anos 70* (2000)⁵, fruto de sua dissertação de mestrado, realizada em meados da década de 1980.

Ao acompanhar o movimento teatral paulista, na década de 1970, Fernandes (2000) observou que os espetáculos estavam calcados numa produção que previa “[...] a realização eficiente por diretor, atores e técnicos de um texto dramático, escolhido, na maioria das vezes, de acordo com interesses de um produtor, sem a pretensão de enveredar pelos caminhos mais árduos da pesquisa [...]” (FERNANDES, 2000, p. 13). Ao mesmo tempo, constatou que os espetáculos mais significativos estavam ligados às produções das cooperativas dos grupos teatrais, os quais se dividiam em duas correntes, uma definida pelo teor político e a outra do teatro como manifestação artística. O que havia de comum entre as vertentes, frisa a autora, era o “[...] projeto coletivo de teatro [...]” (FERNANDES, 2000, p. 13).

Fernandes concentrou-se no estudo da segunda vertente, na qual os artistas preocupavam-se com a pesquisa de linguagem e a experimentação de novos modos de fazer teatro, o que ficava evidenciado no resultado dos processos de criação dos espetáculos. A autora observou, ainda, que as cooperativas de produção levavam ao processo coletivo de criação de espetáculos, no qual se dava

seja por intermédio de conversas informais; e de dados colhidos nos arquivos. Entretanto, eu apenas faço referência aos documentos e entrevistas quando transcrevo diretamente passagens específicas como citação direta. Nesses casos, a referência completa encontra-se na lista final como as demais referências.

⁵ Sobre grupos teatrais em Porto Alegre ver Jácome (2013), Mottola (2009) e Silva (2010).

[...] uma diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas [...] e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante (FERNANDES, 2000, p.14).

Ao mesmo tempo em que ela aponta a principal característica da criação coletiva, a autora observa que a experimentação e a constituição de uma linguagem própria dependiam da permanência de um núcleo mais ou menos fixo, que possibilitasse a manutenção do grupo e sua constituição como um “polo criador” (FERNANDES, 2000, p.13).

Essas características, como veremos no decorrer deste estudo, estão presentes em maior ou menor grau na trajetória do UTA e, a partir delas, percebi a questão da mobilidade entre as funções de ator e diretor, na diluição das fronteiras da estrutura hierárquica entre um diretor, que decide e manda, e um ator, que acata decisões e obedece. O processo de criação coletiva, segundo Fernandes, se evidencia justamente pela “[...] supressão das separações entre o trabalho de cada especialidade” (1998, p. 16). A responsabilidade pela criação da dramaturgia, direção, interpretação e da concepção da cenografia, entre outros elementos da cena, é “[...] assumida por todos os atores do grupo” (FERNANDES, 1998, p. 16). É em Fernandes, ao afirmar que “[...] todo processo criativo gira em torno do ator, ou de uma função que se pode chamar de atuação, onde os participantes da equipe são responsáveis pela criação de todos os elementos da cena [...]” (FERNANDES, 1998, p. 16), que encontro, pela primeira vez, a compreensão do ator como uma função.

Em seu estudo, Fernandes (2010) analisa alguns grupos para apresentar uma amostragem do teatro feito pelos grupos teatrais da década de 1970: *O Asdrúbal trouxe o Trombone*, *o Pod Minoga*, *o Vento Forte*, *o Mambembe* e *o Teatro do Ornitorrinco*. Entre esses, a pesquisadora vê no grupo *O Asdrúbal trouxe o Trombone* o caso exemplar da criação coletiva, com um processo criativo baseado em improvisações e no qual “[...] o ator é o elemento central do processo, cabendo à direção efetuar notações a partir das ideias e estímulos improvisados no coletivo, de que surgem, conjuntamente, texto, cenário, figurinos e interpretação [...]” (FERNANDES, 2000, p. 14). O fazer coletivo, portanto, parecia não estar alicerçado

nas funções propriamente ditas, mas, sim, nas atribuições de cada uma durante o processo de criação.

Ao término de seus estudos, Fernandes (2000) observou em primeiro lugar uma grande diversidade entre o trabalho de cada grupo, o que, ao mesmo tempo, a fez perceber uma tendência, ou uma “[...] intenção semelhante que dirige as produções – aquela de fazê-las o resultado da escolha, do consenso e da participação de um núcleo de criadores teatrais [...]” (FERNANDES, 2000, p. 219). E constata que o teatro de grupo é tão desigual “[...] por estar ancorado na experiência particular dos criadores, de formação, vivência, projeto estético e ideologia [...]” (FERNANDES, 2000, p. 219). Diz a autora, que

[...] cada agrupamento como reunião de indivíduos singulares que se junta por alguma espécie de afinidade, manifesta-se de um modo próprio, e a reunião em equipe de pessoas afins vai definir um resultado diferente daquele conseguido por outro núcleo que, do mesmo modo, quer fazer aquele teatro que julga interessante e procura um meio de viabilizá-lo, tanto econômica quanto cenicamente [...] (FERNANDES, 2000, p. 219).

A autora observa que alguns dos grupos estudados, como *O Asdrúbal Trouxe o Trombone*, partem do desconhecimento de técnicas e teorias teatrais e, em um caminho trilhado coletivamente, encontram formas particulares de fazer teatro, na medida em que o fazem. De outro lado, a exemplo do *Ornitórrinco*, há grupos que

[...] pretendendo fazer do teatro uma experiência que se ampara em pressupostos teóricos, estéticos e metodológicos definidos, quer pela tradição, quer pelas vanguardas teatrais, faz de sua produção não uma invenção, no sentido de descoberta (ou redescoberta) de estilos, mas uma recriação que toma alguns pontos de partida e os trabalha de novo pelo filtro das idiossincrasias [...] (FERNANDES, 2000, p.219).

Uma mudança empreendida no fazer teatral pelos grupos de teatro está relacionada à criação coletiva dos textos e ao modo de colocá-lo em cena, cujo processo de criação era calcado no jogo teatral (SPOLIN, 1979), que não tem por objetivo a transmissão de técnicas teatrais para formar o ator, ao contrário, o jogo “[...] é o meio de descoberta dessas técnicas” (FERNANDES, 2000, p. 227). Dessa forma, no teatro de grupo o processo de atuação não está mais fundamentado nos métodos tradicionais de criação, mas sim na atuação por intermédio de jogos, desde aqueles que objetivam a libertação da ludicidade, até aqueles que “[...] se

desenvolvem por meio de improvisações mais complexas, em que uma estrutura básica orienta a criação de cenas” (FERNANDES, 2000, p. 227).

Fernandes (2000) ressalta que no jogo a noção de ator é substituída pela de jogador e a interpretação é substituída pela atuação, “[...] que surge durante o processo e libera o participante da responsabilidade de criar um personagem, para fixar-se no relacionamento que se faz em primeiro lugar com o companheiro de cena” (FERNANDES, 2000, p. 227). Assim, pode-se encontrar no teatro de grupo formas mais artesanais de fazer teatro, nas quais “[...] os instrumentos de criação vão sendo descobertos durante o processo criativo” (FERNANDES, 2000, p. 229), como no caso do Asdrúbal, e outras formas mais técnicas, que reaproveitam elementos tradicionais como, por exemplo, no caso do *Teatro do Ornitorrinco*, cujos integrantes buscavam aprender a cantar as canções de Brecht e Weill, tentando repetir o modo de cantar de gravações da ópera *Mahagonny*, ou seja, a partir da repetição de um modelo.

Quanto ao encenador, o teatro de grupo pode oscilar entre uma figura mais centralizadora, que muitas vezes encarrega-se da direção, dramaturgia e cenografia, e uma diluição de funções, na qual o espetáculo é uma elaboração coletiva. Fernandes (2000) aponta o caso de Hamilton Vaz Pereira, do Asdrúbal, que compartilha as funções de dramaturgo, diretor e ator, resultando em um todo orgânico, no qual o encenador não é o único responsável pela concepção do espetáculo, o qual, como já foi observado, mas que aqui aproveito para reafirmar, “[...] é fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular [...]” (FERNANDES, 2000, p. 232). No Asdrúbal, diz a autora, o diretor funciona mais como um coordenador “[...] cujo método de trabalho consiste em utilizar a maior parte das colaborações dos atores” (FERNANDES, 2000, p. 232).

Finalmente, nas condições do processo coletivo de criação, o ator deixa de ser o intérprete de personagens, pois o que é valorizado é a atuação e o desempenho em cena. O ator, diz Fernandes (2000),

[...] por exigência de sua prática, aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber, e, às vezes, executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas. Enfim, deixa de ser apenas ator, se entendermos essa função como aquela do criador que se metamorfoseia na personagem, consubstanciando a representação (FERNANDES, 2000, p. 235).

Essa forma de compreender o fazer teatral persiste desde a década de 1970, em grupos como o Imbuça, o Grupo Galpão, ou o Ói Nóis Aqui Traveiz, ainda atuantes. No entanto, as décadas de 1980 e ainda de 1990 têm no encenador a figura principal em torno da qual está o forte da produção teatral nacional, ocorrendo nesse período montagens de Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Gabriel Vilella, entre outros. E foi na segunda metade da década de 1990, como um contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro, que a expressão processo *colaborativo* começou a ser utilizada, quando da retomada do movimento de teatro de grupo na cena paulistana (SILVA, 2008).

Silva (2008, p. 1) compreende o processo colaborativo como aquele que se constitui “[...] num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas *funções artísticas específicas*, tem espaço propositivo garantido [...] não se estrutura sobre hierarquias rígidas, produzindo, ao final uma obra cuja autoria é dividida por todos” (SILVA, 2008, p. 1). Vemos, então, que no processo coletivo a criação é conjunta, desconsidera a especificidade entre as funções e as individualidades se diluem, se esfacelam na criação da obra. No colaborativo, as especificidades entre as funções são mantidas e colaboram para a autoria da obra.

Segundo Silva (2008), no Brasil, o termo *colaborativo*, adotado, entre outros, pelos grupos Vertigem, Cia dos Atores, Grupo Galpão, Bendita Trupe, começou a ser utilizado informalmente pelos grupos com o objetivo de “[...] nomear uma retomada da perspectiva compartilhada de criação. Contudo, havia o desejo de não associar diretamente essa retomada ao modo de realização da criação coletiva” (SILVA, 2008, p. 57). O autor observa ainda que o fato de trabalhar em grupo não é sinônimo de um trabalho coletivo ou colaborativo de criação, o qual é uma opção de cada coletivo.

Em sua pesquisa de doutorado, intitulada *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo* (2008), o diretor do Grupo Vertigem e, também, professor de Teatro da USP, Antônio Carlos de Araújo Silva, questiona-se sobre o papel do diretor (e indiretamente o do ator) no processo coletivo e compartilhado de criação, e tem como principal eixo da pesquisa a análise da função do diretor no *processo colaborativo*, o qual “[...] pressupõe a participação criativa coletivizada de todos os envolvidos no trabalho” (SILVA, 2008, p. 1).

Para Silva, “[...] a encenação colaborativa parece se contrapor à noção do diretor tradicional, centralizador e unificador: responsável por todas as decisões relativas ao processo de ensaio e ao espetáculo e definidor da maneira e do momento nos quais os atores e os outros criadores poderiam atuar [...]” (2008, p. 1). Ao mesmo tempo, questiona-se sobre a possibilidade de uma perda de especificidade em seu papel, uma vez que o encenador do processo colaborativo compartilha o eixo conceitual e a responsabilidade pela criação artística do espetáculo com os outros integrantes do grupo. Sobre essa questão, Silva observa que

Tal atitude ou perspectiva por parte do encenador parece exigir dele a crença na capacidade que o outro tem de criar, o conhecimento profundo das características e habilidades dos seus parceiros de trabalho, bem como das limitações e inseguranças que os impedem de desenvolver suas potencialidades criativas. Ao instigar uma postura ativa – e não apenas reativa –, ele compromete-se com um processo de criação que envolve mais riscos e coloca em xeque a sua própria função centralizadora e de condução. [...] a contaminação ou o compartilhamento das autorias colocaria em perigo a autonomia de sua criação ou, pelo contrário, a redimensionaria? (SILVA, 2008, p. 2).

Assim como Fernandes (2000) percebe a ampliação do campo de conhecimento do ator no processo coletivo, Silva (2008) aponta para o papel do encenador colaborativo inserido numa dinâmica compartilhada de criação, e questiona-se “[...] ao ampliar seu campo de possibilidades, tal papel estaria encontrando outras formas de atuação (SILVA, 2008, p. 2)”.

As noções de processo coletivo e colaborativo explicitadas até o momento, bem como a forma como nelas se movimentam o ator e o diretor, me possibilitaram eleger categorias para refletir sobre a questão da mobilidade entre as funções, o que acabou por nortear a construção da noção de *função criação*. Porém, antes de prosseguir com os esclarecimentos sobre tal noção, considero necessário discorrer sobre algumas mudanças de rumo na pesquisa, as quais me conduziram à referida noção.

1.4 MUDANÇA DE RUMO

A princípio, para empreender a pesquisa sobre como se constituía a mobilidade entre as funções de ator e diretor nas práticas coletivas de criação do UTA, optei por realizar entrevistas com os atuais atores e ex-atores do grupo, e debruçar-me sobre o Arquivo do UTA. Ainda em 2011 eu havia entrevistado Gilberto

e Celina, buscando produzir dados sobre os primeiros anos e os processos de criação utilizados pelo grupo. Os dados produzidos possibilitaram-me compreender o momento da definição de Gilberto como diretor e como se dava a relação entre direção e atores antes de minha entrada no grupo. Essa opção metodológica foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação no projeto de pesquisa intitulado *As funções ator-diretor no processo de criação da Usina do Trabalho do Ator* e, imediatamente após a avaliação do mesmo pela banca, efetuei as primeiras entrevistas, com Alice Guimarães e Dedy Ricardo. Tão logo efetuei as entrevistas já iniciei a transcrição, em um primeiro momento apenas das respostas que julguei mais importantes para o objetivo de meu estudo.

No entanto, percebi que as questões que elegera me traziam dados que eu já conhecia, dos quais já dispunha a partir de minha própria experiência como atriz participante do grupo e, a partir dos quais, inclusive, havia elaborado minhas questões de pesquisa. Senti-me bastante frustrada, pois, ou eu não tivera a paciência necessária como pesquisadora para seguir com o procedimento escolhido, ou eu não soubera elaborar as questões adequadamente ou, ainda, não soubera analisá-las e operar com os dados produzidos, mesmo que numa primeira etapa, e com o procedimento não concluído.

Percebi que se me mantivesse nas entrevistas estaria apenas obtendo confirmações para situações observadas, e constatações que eu já vinha fazendo, ainda que prematuramente, sobre a inter-relação entre atores, e atores e diretor nos processos de criação do UTA. Recorri, então, aos pareceres dos professores integrantes da banca, bem como as anotações que fiz na ocasião, e decidi acatar a sugestão de proceder à pesquisa a partir de minha própria experiência como atriz do grupo, e a pensar a questão da mobilidade entre as funções artísticas de ator e diretor como uma *fusão* de papéis.

Em conversa com o orientador, este acatou surpreso uma decisão que julgou já estivesse tomada, mas que, em meus procedimentos, devo confessar, tinha receio de efetuar. Dessa forma, eu deveria me debruçar sobre minha trajetória no grupo e buscar os esclarecimentos junto aos colegas quando houvesse necessidade. A partir de então me debrucei sobre o Arquivo do UTA, as entrevistas

já realizadas e meus cadernos de trabalho⁶ e, a partir desse material, comecei a traçar a trajetória dos processos de criação dos diferentes espetáculos já realizados pelo UTA. E, de fato, no decorrer desses procedimentos, recorri diversas vezes aos meus colegas, no sentido de ter um auxílio para preencher lacunas, esclarecer situações ou mesmo confirmá-las.

No entanto, 20 anos é muito tempo e havia muitos elementos envolvendo os processos de criação. Era preciso delimitar o campo de dados. Para tanto, voltei ao estudo sobre os processos coletivo e colaborativo, bem como sobre o perfil dos atores nos grupos teatrais, sobre os grupos teatrais e comunidades artísticas, com o objetivo de eleger categorias a partir das quais pudesse traçar a trajetória do grupo para uma futura análise. Decidi iniciar por montar uma grade que contivesse os dados mais significativos para tentar reconstruir os processos de criação do grupo.

Primeiro foi preciso considerar que os projetos elaborados pelo UTA tinham como objetivo investigar elementos relacionados ao trabalho do ator e que os espetáculos eram consequência dessa investigação. No entanto, para fins de captação de verba para sua manutenção, o grupo elaborava e inscrevia projetos em editais de fomento à cultura, os quais, em sua maioria, contemplam a montagem e apresentações públicas e gratuitas de espetáculos como forma de retorno de interesse público, exigido pelos referidos editais. A primeira pergunta a ser respondida estava relacionada com essa questão da pesquisa e, a partir dela, as demais se apresentaram, a saber: 1) qual a pesquisa de interesse do grupo e de que forma é realizada a cada projeto (individual ou coletivamente, apenas entre atores do grupo ou com participação de artistas convidados por intermédio de transmissão de técnicas corporais etc.); 2) como é realizada a preparação do ator para o trabalho de criação do espetáculo; 3) qual é o principal instrumento utilizado no processo de criação e quais as dinâmicas de realização; 4) de que forma os trabalhos são organizados; 5) de que forma se dá a definição do roteiro do espetáculo; 6) de que forma se dá a montagem do espetáculo; 7) qual a função do ator a cada etapa; 8) qual a função do diretor a cada etapa; 9) como se dá a relação entre os atores a

⁶ Em minhas anotações pessoais, as quais, a princípio, não tinham como objetivo relatos minuciosos e precisos direcionados a uma pesquisa formal, muitas vezes não colocava data e relatava os acontecimentos de forma sintética, sem especificar os colegas, a não ser quando estivesse diretamente ligado a uma improvisação que poderia ser inserida no espetáculo. Assim, meus relatos são preenchidos por minha memória e pela confirmação, ou não, dos colegas diretamente relacionados com a situação, os quais colaboram na recuperação do acontecimento.

cada etapa; 10) como se dá a relação entre atores e diretor a cada etapa.

Essas dez questões, então, funcionaram como um guia por intermédio do qual eu iniciei a análise do processo criativo de cada um dos sete espetáculos do grupo.

A título de exemplo, a síntese da trajetória do processo criativo de *O Ronco do Bugio* foi assim descrita por mim: 1) a pesquisa realizada é sobre o bufão e efetuada através de oficina coordenada pelo diretor/Gilberto Icle; 2) a preparação do ator dá-se por intermédio do treinamento criado pelo grupo, ministrado pelos atores do grupo, e pelo estudo da técnica do bufão; 3) o processo tem como principal instrumento a improvisação, que pode ser inteiramente conduzida por Gilberto ou realizada de forma individual ou em grupo, a partir de tema ou fragmento de texto previamente definido pelo diretor; 4) a organização dos trabalhos é definida pelo grupo e coordenada por Gilberto; 5) o roteiro foi definido previamente pelos atores do grupo e consiste na montagem do poema *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal; 6) a montagem dá-se a partir da encenação das estrofes do poema, construídos pelo processo de improvisação, com orientação dos atores e do diretor do grupo, com avaliações e reconstruções efetuadas com a participação de todos os atores, e definição final do diretor; 6) o ator segue as orientações da direção e trabalha de forma mais autônoma no momento das improvisações, da criação de personagens e das cenas; 7) o diretor é o coordenador geral e condutor dos trabalhos e tem primazia na concepção e nas decisões estéticas da encenação, mas acolhe sugestões de todo o grupo; 8) os atores cooperam uns com os outros para desenvolver o trabalho proposto; 9) os atores têm uma relação de respeito e acatam as decisões e propostas da direção. E, ainda, é preciso considerar que, nesse caso, o processo se dá através da realização de uma oficina aberta à comunidade.

Assim, conforme esse tipo de modelo exemplificado pelo processo de *O Ronco do Bugio*, procedi à análise de cada um dos espetáculos.

A partir desse primeiro tipo de relato de trajetória de processo de criação, e ainda com o auxílio da pesquisa realizada nos arquivos do UTA e de meus cadernos, iniciava, então, uma descrição mais detalhada, que me possibilitava esclarecer cada vez mais a relação entre cada atividade e entre os atores e diretor⁷

⁷ Para fins desse estudo, não há distinção entre os termos diretor e encenador, no entanto, a utilização de um termo ou do outro será respeitada conforme empregada pelos autores com os quais dialogo. No entanto, em alguns estudos pode-se encontrar uma distinção clara entre eles, e Massa (1997) sintetiza bem essa discussão observando que o encenador “[...] emprega os

nela envolvidos. Algumas dessas descrições, com as adaptações que julguei necessárias realizar, para atender aos objetivos das reflexões empreendidas naqueles momentos, encontram-se nos capítulos três e quatro, nos quais abordo, respectivamente, o treinamento e a improvisação.

Mas era preciso delimitar ainda mais meu campo de interesse, que envolvia as atividades realizadas pelo grupo na intimidade da sala de trabalho, ou seja, envolvia a forma como criamos e nos comportamos durante o processo de criação, nossa relação interna, antes de levar o espetáculo a público. Dessa forma decidi não abordar os momentos de apresentação pública dos espetáculos e a relação com o público.

Outro ponto importante foi que, ao realizar a trajetória dos processos e inter-relação entre os atores, confirmei o que já havia percebido desde o momento em que iniciei a elaboração do projeto de pesquisa: o movimento do coletivo e da ampliação da capacidade do ator em função da exigência do fazer coletivo tomou forma em *A Mulher que Comeu o Mundo*. Decidi então concentrar minha análise em *Klaxon*, *O Marinheiro da Baviera*, em *O Ronco do Bugio*, *Mundéu*, *O Segredo da Noite* e *A Mulher que Comeu o Mundo*, por perceber que nos processos de criação de cada um desses espetáculos a inter-relação entre atores, diretor e procedimentos de criação iam construindo essa dinâmica coletiva de criação. Neles era possível perceber que atores e diretor transitavam livremente entre uma função e outra e o que eu precisava era verificar de que forma isso acontecia.

O panorama geral da trajetória do UTA, no entanto, começou a me apontar outra questão, que, a meu ver, estava, e ainda está, intimamente relacionada com nosso fazer teatral: tratava-se do tempo de convivência de um conjunto de pessoas, e por longos períodos as mesmas pessoas, num trabalho em conjunto. Tratava-se também do próprio fato de termos nos constituído como um grupo. A partir daí a noção de função ator-diretor aliada à questão da mobilidade entre aquelas funções parecia não dar conta do fazer teatral do UTA. Embora compreendendo essas noções como uma construção que toma contornos visíveis no momento de *A Mulher que Comeu o Mundo*, comecei a perceber que a partir e além dela parecia existir

sistemas de significação tirando proveito ao máximo do que os respectivos recursos da encenação podem suscitar [...]”, e o diretor, ao contrário, “[...] não tem a pretensão formalista nem a experimentação como alvos principais, almejando com maior interesse a criação artística próxima ao mimético realista ou à expressão artística de forte contorno espiritual [...]” (MASSA, 1997, p. viii).

ainda uma outra coisa, mas o quê?

Entre novembro de 2012 e maio de 2013, ao cumprir um estágio de doutorado sanduíche na França, com as novas leituras realizadas e, principalmente, com os encontros durante os seminários de orientação, nos quais precisava explicitar minha pesquisa e os resultados atingidos até aquele momento, a inquietação começou a se ampliar, pois eu não conseguia ser clara, alcançar o *xis* da questão. Os textos que produzia e através dos quais tentava explicitar meu pensamento, aliados às leituras e aos encontros e discussões na universidade francesa⁸, me auxiliaram a perceber que o tempo de convivência em grupo e nossas experiências comuns eram de fato determinantes na constituição de nossas práticas e de nós mesmos como atores, e que a mobilidade era um dos elementos na totalidade dessa trajetória.

Foi no retorno ao Brasil, na ocasião em que apresentei ao orientador e aos colegas de doutorado o sumário de minha tese, que verbalizei pela primeira vez a questão do tempo de existência do UTA, da experiência e do trabalho em conjunto como um fator determinante em nossos processos de criação. Relatei que esse tempo de trabalho conjunto e a leitura de nossas trajetórias de criação teatral me levaram à constatação de que cada processo de criação, na verdade, era composto por toda a história do UTA. Que isso se dava porque, em virtude do tempo de convivência artística, nos conhecemos profundamente, conhecemos o vocabulário uns dos outros, uma vez que nossas ações e dinâmicas de energia estão impressas em nossos corpos, e que, assim, compreendia que somos o vocabulário uns dos outros, e essa relação artística era fundamental na constituição da qualidade das relações entre as funções artísticas de ator e diretor, melhor dizendo, possibilitavam essa forma de relação.

Ao ler o pequeno texto no qual descrevia as constatações explicitadas acima, Gilberto observou: “está aí a tua tese, agora precisas defini-la”. As colegas concordaram e, a partir da discussão que empreendemos e da noção que já vinha tentando trabalhar nesse estudo, decidi, ainda com a colaboração de meu orientador e minhas colegas, denominar essa *experiência comum*, esse *fazer* que nos constitui como atores e grupo, não mais como função ator-diretor, mas como *função criação*, que é, em última instância, o que praticamos a cada dia de trabalho, sobretudo nos

⁸ O relato das leituras e elementos que me levaram a perceber a totalidade da trajetória do UTA e, portanto, de um processo, encontra-se no capítulo 2, no qual discorrerei sobre o grupo.

períodos de processo de criação de novos espetáculos.

1.5 PARA INTRODUIR A *FUNÇÃO CRIAÇÃO*

O conceito de *função criação* surge nesta pesquisa como uma operação reflexiva, na qual fiz uma espécie de generalização desde a ideia de mobilidade das funções de ator e diretor até chegar ao conceito de *função criação* propriamente dito.

Ao pensar e refletir sobre o trabalho do UTA desde há muito, eu procurava explicar o trabalho coletivo, colaborativo, autônomo e criativo do grupo por intermédio da ideia de mobilidade: de que atores e diretor se revezariam nas funções de ator e diretor, sendo ora atores, ora diretores de si mesmos e dos colegas.

Isso de fato não cessou de se configurar como um procedimento no trabalho do grupo e não deixa de ter validade; entretanto, em um segundo momento, configurou-se para mim um conceito operacional que chamei *função criação*. Operacional, pois serve basicamente para explicar as práticas do UTA no interior desta pesquisa e não pode, necessariamente, ser generalizado para outros domínios.

Assim, *função criação*, nesta pesquisa, tem relação com essa mobilidade, ainda que não se reduza a ela. Trata-se de imaginar que a mobilidade das funções a que os atores do UTA estiveram (e estão) submetidos durante os muitos anos de trabalho circunscreveu uma função, ou seja, não se trataria de uma estrutura fixa e rígida, mas de um uso, de um modo, de uma prática.

Essa seria a primeira característica do que se nomeia aqui como função, a saber, sua mobilidade.

Mas a palavra função remete, ainda, para o papel desempenhado por alguém. Nesse sentido, a *função criação* como explicação dessa mobilidade no trabalho do UTA remete ao trabalho dos próprios atores e, também, ao papel desempenhado por outros elementos constituintes da criação.

A função, portanto, refere àquilo que lhe é intrínseca, seria o mesmo que dizer que a *função criação*, na sua mobilidade, supõe uma idiossincrasia. Não podemos separá-la do próprio trabalho do UTA. Característica do trabalho e modo de funcionamento se imbricam para desenhar no percurso analisado uma emergência.

Não se trata, portanto, de um pressuposto do trabalho, tampouco de um manifesto estético-poético do grupo, mas do aparecimento de determinadas formas de fazer que emergem do próprio fazer e não de estruturas que estariam imersas ou que seriam excêntricas à prática que procuro analisar.

Assim, configura-se uma segunda característica da *função criação* tal qual a descrevo nesta tese: a mobilidade dos papéis performados pelo grupo e pelos atores se confunde com a prática ao longo dos anos, trata-se de uma emergência de funções a partir do modo como o grupo trabalha.

Evidentemente, neste percurso para circunscrever tal função⁹, e esse, o percurso de sua circunscrição no trabalho do UTA, é o objetivo desta tese, inspirei-me na leitura do filósofo francês Michel Foucault.

Em seu notável texto *O que é um Autor?* (2006), Foucault se exime de pensar o autor na sua individualidade, para problematizar o seu desaparecimento. Segundo o filósofo, o autor pode ser analisado como uma função, pois se trataria de uma “regra imanente” (FOUCAULT, 2006, p. 268). Regra que faz funcionar a relação do texto com essa figura que lhe é precedente e, ao mesmo tempo, externa: o autor.

Foucault (2006) toma emprestadas as palavras de Beckett e afirma: “[...] que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (2006, p. 267). E ele prossegue:

[...] nessa indiferença, acredito que é preciso reconhecer um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Digo ‘ético’, porque essa indiferença não é tanto um traço caracterizando a maneira como se fala ou como se escreve; ela é antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática (FOUCAULT, 2006, p. 267).

Foucault, assim, se ocupa em pensar a escrita a partir de sua regra imanente e eu o sigo, pensando a *função criação* como regra imanente do trabalho do UTA. Nesse caminho, me ocupei em compreender quatro coisas sobre o que Foucault chama de “função-autor”. A primeira diz respeito ao fato de que o autor tornou-se historicamente autor a partir do momento em que os discursos¹⁰ ingressaram nas

⁹ Apenas como anedota reflexiva, pode-se lembrar que a palavra função pode referir também ao espetáculo, quando em expressões como “hoje tem função” usamos a palavra como seu sinônimo.

¹⁰ A noção de discurso em Foucault é extremamente complexa e importante na sua obra. Não cabe aqui explicá-la. Entretanto, interessa chamar a atenção que essa noção, que ocupa, principalmente, toda a primeira parte de sua obra, não se reduz àquilo que é dito. Em Foucault, o discurso tem relação intrínseca com a prática. Trata-se não apenas daquilo que se fala, mas da própria ação. Tal ação não é a ação individual de um sujeito, mas algo que lhe é exterior. É o

leis da propriedade (CASTRO, 2009, p. 47). A segunda refere ao fato de que os discursos não funcionam da mesma maneira, assim, no caso da literatura, por exemplo, o anonimato da Idade Média foi substituído pela atribuição de autoria a partir do Renascimento. Terceiro, o autor permitiria dar unidade à obra, ele permitiria explicar as deformações e transformações pelas quais a obra passa e, assim, lhe conferir autenticidade (CASTRO, 2009, p. 48). E, por fim, em quarto, a função autor remete à ideia de que se trata da simultaneidade dos egos. Os sujeitos são diferentes conforme o tipo de texto que uma mesma obra apresenta (por exemplo, o sujeito do prefácio é diferente do sujeito dos comentários de rodapé).

Entretanto, aqui, para a constituição da *função criação*, enfatizo apenas alguns traços que tomei da obra de Foucault. Um deles caracteriza, como terceiro elemento, a *função criação*: o esfacelamento da autoria individual¹¹. A *função criação* não permite indicar a autoria de cada uma das criações, não permite sequer localizar em um ponto exato a origem deste ou daquele elemento. Tudo é funcionamento, portanto.

Extraída de Foucault, assim, trata-se de imaginar a *função criação* como um lugar vazio, tal qual o filósofo pensou a respeito do autor. Nessa analogia foucaultiana, penso a *função criação* como um lugar vazio a ser ocupado pelos atores, pelo diretor e por outros participantes do processo. Lugar que não se limita a deixar espaço apenas para as individualidades, lugar que se faz ocupar também pela própria prática anônima, mas historicamente inventada.

Quarta característica é que a *função criação*, assim como a função-autor de Foucault, implica não na expressão de uma interioridade (ou de algumas interioridades), pois ela se basta em si mesma. Não se trata de algo gestado em profundidade, da expressão de algo realizado em outro lugar, no interior (do corpo) do ator, mas da coisa em si, porquanto ela é “[...] sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 268).

discurso que produz o sujeito e não o contrário. Para um aprofundamento ver Foucault (2005) e Fischer (2012).

¹¹ Em *A Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 2006), o filósofo sugere que, para a pesquisa arqueológica, seria necessário suspender as unidades iniciais, sobretudo aquelas com as quais estamos demasiadamente familiarizados, entre elas a unidade “autor”. Ao problematizar tal unidade, ele mostra como aquilo que compreendemos como autor é uma unidade historicamente constituída e em nada natural.

Esses quatro elementos me ajudam a circunscrever a *função criação* – e de certa forma a sintetizam, justamente a partir da ideia chave, segundo a qual haveria nessas práticas um apagamento, uma indiferenciação.

É, precisamente, a indiferença, esse modo de configuração da escrita contemporânea descrito por Foucault¹², na qual há um apagamento do sujeito autor, que repousa, a meu ver, a possibilidade de relação com a constituição da *função criação*. A *função criação* é um espaço no qual o que importa não é quem ou o que faz, mas, antes, o modo pelo qual cada um se deixa permear pelo trabalho, estabelecendo, assim, um lugar de atravessamentos, mais do que de proposição.

A *função criação*, na pesquisa aqui apresentada, é algo que se configura como prática teatral, como experiência comum, que não se erige somente na junção das várias criações dos atores, ela se constitui no espaço do que é virtual, do entre-lugar: espaço potencial, no qual estão articuladas as experiências de cada um, as criações individuais e coletivas que explodem numa sintonia, numa capacidade de comunicação que prescinde de explicações.

A *função criação* está, portanto, radicada no corpo, pois, nesse caso, como já disse, somos repertório um dos outros. Nossa memória teatral não é somente de nossos próprios corpos, mas de todos os corpos que compõem o grupo, todos os corpos que estão ou estiveram implicados no trabalho.

Na *função criação*, assim como na escrita, problematizada por Foucault (2006), ao fim e a cabo, o que sobra, o que fica, é aquilo que o trabalho tornou-se, não as proposições dos indivíduos. Ainda que esse vir a ser esteja radicado nas práticas, nas técnicas, nos exercícios propostos pelos indivíduos, o que resta é aquilo que eles se tornaram por intermédio do modo como foram praticados. Nesse sentido, o trabalho de Foucault não cessa de ser uma inspiração, pois para ele,

[...] na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2006, p. 268).

¹² É preciso sublinhar a diferença entre a abordagem histórico-discursiva do filósofo do discurso e o uso restrito que faço de algumas de suas ideias, tomando-as emprestado para analisar uma prática num estudo de caso específico. Foucault, ao contrário, analisa em sua obra grandes períodos históricos, práticas diversas, saberes. Essa decalagem em relação a sua obra, por si só, enfatiza a distância entre o seu trabalho e o uso que faço aqui de suas ideias. Por isso, não as tomo como conceito, mas tão somente como inspiração.

O jogo do desaparecimento instaurado na *função criação* inventa, então, uma figura paradoxal: o próprio ator, assim como o autor problematizado pelo filósofo francês, no ato de criação produz o seu desaparecimento. Trata-se da criação como uma função que perpassa tanto o indivíduo quanto seu próprio trabalho, de tal forma que não temos como precisar se os exercícios foram se transformando porque o ator mudou ou o ator transformou-se porque os exercícios foram sendo transmutados.

O que procuro descrever aqui é um processo de mútua dependência, um jogo duplo (talvez triplo ou com n possibilidades), no qual a forma dos exercícios e a maneira como são experimentados molda o trabalho e os atores de determinadas formas; ao mesmo tempo, esses mesmos exercícios são, igualmente, reinventados pelos atores no processo de trabalho.

Foucault, assim, me inspirou a pensar a *função criação* não como o fruto de uma expressão do ator, mas como um modo de agir que faz desaparecer o ator em meio à prática.

Então, o que o leitor encontrará no conjunto das páginas que formam esta tese não é a defesa da *função criação* propriamente dita, mas tão somente uma tentativa vã de descrevê-la, apreendê-la na sua mobilidade (intrínseca); na sua emergência (prática); no esfacelamento de sua autoria; e, enfim, na coisa em si que remete a sua transgressão própria.

Tais elementos implicam não numa descrição individualizada, mas na tentativa de mostrar os contornos dos seus desaparecimentos, de capturá-la na sua impossibilidade de apreensão.

1.6 DA ESTRUTURA DA TESE

A *função criação* será aqui explanada a partir da conjunção de quatro fatores: o estar em grupo, o treinamento dos atores, a prática improvisacional como principal instrumento de criação e a relação entre atores, e deles com o diretor durante o processo de criação de espetáculos. Dessa forma, decidi organizar a tese em quatro capítulos, nos quais problematizo os quatro fatores que constituem na minha explanação a *função criação*, a saber: o grupo, o treinamento, a improvisação e o processo de criação.

No segundo capítulo procuro descrever de que forma os anos de convivência e a troca de experiências entre os atores do UTA são um dos fatores geradores da

função criação. No terceiro, busco compreender o sentido de treinamento para o grupo, descrevendo como o mesmo nasce e se desenvolve. Tento, ainda, identificar os fatores que me levaram a considerá-lo como um dos elementos formadores da *função criação*. Discuto brevemente a noção de *training*, ou treinamento, no campo dos estudos teatrais, buscando construir a noção de treinamento específica para este estudo. Abordo o treinamento em diferentes fases do grupo, como ele se constitui como principal instrumento de formação do ator do UTA e sua relação com a *função criação*. No quarto capítulo discuto a prática improvisacional nos processos de criação do UTA, a partir das transformações do trabalho do grupo e a improvisação como um fator constituinte da *função criação*. Para tanto, descrevo e discuto o processo de criação de *O Ronco do Bugio*; de *Mundéu, O Segredo da Noite*; e, de *A Mulher que Comeu o Mundo*.

No quinto capítulo busco refletir sobre as funções do ator e do diretor do UTA nos seus processos de criação de espetáculo, com o objetivo de encontrar elementos que se relacionam com a *função criação*, a partir das noções de coletivo e colaborativo.

Cabe informar, ainda, que as traduções do francês e do espanhol para o português, que se encontram ao longo da tese, foram efetuadas por mim, para fins deste estudo.

Finalmente, gostaria de expressar meu desejo de, a partir do estudo efetuado, poder contribuir tanto para o campo dos Estudos Teatrais, como da Educação, uma vez que meu olhar sobre o tema e a discussão que pretendi efetuar é o de uma professora-artista.

Conforme explicitiei, ainda nos primeiros parágrafos desta tese, tanto eu como meus colegas de grupo temos esse perfil, de atores e professores de teatro, tanto professores universitários como da Educação Básica. Nossa prática teatral, desenvolvida no âmbito do UTA, nosso campo empírico, relaciona-se diretamente com nossa prática docente.

Pesquisadores como Fernandes (2000 e 2010) e Telles (2008) veem na formação não institucional dos grupos de teatro e na transmissão desse conhecimento através das oficinas ministradas pelos mesmos, uma contribuição à Pedagogia Teatral e à formação acadêmica em teatro. No caso do UTA, pelo estudo das práticas de criação coletivas aqui efetuadas, que ora apresento, e pelo fato de sermos todos professores, espero que este estudo venha a contribuir na reflexão

sobre metodologias colaborativas de criação, bem como sobre as funções do diretor e do ator numa relação não hierarquizada, ou numa relação possível, do professor e do aluno. Tratar-se-ia de imaginar se a *função criação* poderia fazer repensar o currículo e a formação teatral. Talvez ela possa alertar para uma ideia mais ampla e menos compartimentada de formação do ator, entretanto, esse não é o tema desta tese, apenas meu desejo de seu desdobramento.

2 A CONSTITUIÇÃO DA FUNÇÃO CRIAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO GRUPO

Acabou nossa função, o chapéu vamos passar/Um real ou um milhão, o que você puder dar/Para que nosso teatro possa assim continuar.
Flávio Oliveira¹³

Em maio de 2013 o UTA completou 21 anos, sua maioria. Quando o *Odin Teatret* completou 20 anos, Barba (1991) afirmou que 20 anos são para um grupo de teatro o correspondente a 60 anos da vida de um ser humano. É, sem dúvida, um longo tempo de existência, de entrelaçamento de vidas pessoais e artísticas, de construção de uma história, de experiências, de compartilhamentos. Como é viver-criar-trabalhar com as mesmas pessoas por tanto tempo? O que nos levou, os atores do UTA, a permanecermos juntos por tanto tempo e sem nenhuma vontade de nos separarmos? E se esse tempo de convivência não implodiu o grupo, de que forma ele contribuiu para nosso trabalho? A ideia neste capítulo é mostrar que esses anos de convivência e a troca de experiências entre os atores do grupo são um dos fatores geradores da *função criação*. Essa noção foi pensada e criada no âmbito desta tese e diz respeito à discussão principal que pretendo empreender. Assim, ela perpassa o todo da discussão aqui proposta. Mais adiante, pretendo problematizar melhor este conceito, mas, por ora, é possível adiantar que ela se constitui numa estreita relação entre o trabalho praticado e as transformações operadas tanto nas pessoas que dele participam quanto do próprio trabalho fundamentando a própria construção do grupo.

O trabalho cotidiano do *Odin Teatret* mostrou algo a Barba, que ele denominou de “cultura de grupo” (1991, p. 18). A noção de “cultura de grupo”, sob a qual orientarei minha reflexão, serve “[...] para indicar que o grupo tem um saber e uma experiência comum, treinamento, visões artísticas e objetivos próprios [...]” (BARBA, 1991, p. 18). Indica igualmente que é possível transformar o ofício do ator em um instrumento de troca entre os próprios integrantes do grupo, com outros atores, outros grupos, e com o público (BARBA, 1991). A cultura de grupo revela a rede de relações internas, aquilo que define o grupo perante os outros e, no caso do *Odin Teatret*, ainda conforme Barba, um grupo de atores que existe não como atores de um espetáculo, mas como um grupo que tem uma história em comum e uma

¹³ Canção utilizada ao final dos espetáculos de rua do grupo, no momento de “passar o chapéu”, quando acontece uma contribuição espontânea por parte dos espectadores.

mesma atitude. Entendo que no UTA também há uma identidade de grupo que perpassa a todos os envolvidos. Identidade esta que foi engendrada na junção das experiências teatrais e das práticas corporais diferenciadas dos atores, tanto anteriores à constituição do grupo, como daquilo que se forjou na relação em grupo. Criando justamente o que Barba denominou como “cultura de grupo” (1991, p. 18).

Em um conceito mais amplo, Barba pensa cultura como

[...] habilidade de adaptar-se e modificar o ambiente, como meio de organizar e intercambiar as numerosas atividades individuais e coletivas, como capacidade para transmitir a ‘sabedoria’ coletiva, fruto das diversas experiências, dos diversos conhecimentos técnicos (1991, p. 18).

Parece-me que essa ‘sabedoria’ coletiva é uma das construções possíveis de um grupo teatral que oportuniza a *função criação*. Para tanto, é necessário um bom tempo de vida em comum. A meu ver, na atividade artística compartilhada há um certo grau de vida em comum e, portanto, da geração de um modo de vida, no sentido de que nossa construção como sujeitos efetua-se também pela nossa prática teatral em comum. Nesse sentido, a vida em comum relaciona a experiência individual, a criação artística conjunta com um determinado saber¹⁴.

2.1 A GÊNESE DO UTA

A trajetória do UTA, pode-se dizer, inicia com a inquietude de alguns estudantes de teatro quanto a sua formação acadêmica, em função do engajamento desses mesmos estudantes em atividades artísticas e de formação extracurriculares, e a partir das redes de relações daí provenientes¹⁵.

O grupo inicia suas atividades em 1992, quando os grupos teatrais recomeçam a proliferar, fortalecidos tanto pelo enfraquecimento do chamado teatro de diretor, que estivera em alta na década de 1980 (FERNANDES, 1998), como pelo crescimento das pesquisas acadêmicas no campo teatral.

¹⁴ Não pretendo me estender a respeito do conceito de saber, mas tomo como referência o modo como Michel Foucault delinea tal conceito. Conforme Revel (2005) o conceito de saber em Foucault diz respeito a: “[...] o processo pelo qual o sujeito do conhecimento, ao invés de ser fixo, sofre uma modificação durante o trabalho que ele efetua na atividade de conhecer” (REVEL, 2005, p. 770).

¹⁵ A reconstituição desse primeiro momento dá-se a partir de documentos do Arquivo do grupo, das entrevistas realizadas com os atores e da bibliografia já disponível, Icle (2002).

Os atores fundadores do UTA, Gilberto Icle e Celina Alcântara, que permanecem no grupo até hoje, ao lado de Alice Guimarães e Claudia Machado¹⁶ organizam um grupo de estudos com o objetivo de trabalhar novas técnicas e investigar novas possibilidades de se constituírem como atores, sem fixar como meta a criação de um grupo, ao menos nos moldes em que o UTA trabalha atualmente. Essa organização inicia, por acaso, a partir de um encontro com Luis Otávio Burnier e Carlos Simioni, respectivamente diretor e ator do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).

Entre 1990 e 1991, Gilberto Icle e Celina Alcântara participam como atores do *Grupo Pés na Terra*, do qual Maurício Guzinski¹⁷ era diretor. Em outubro de 1990, durante o Festival de Teatro de Canela, participam do “Workshop para Atores e Diretores”, ministrado por Luís Otávio Burnier, e da “Oficina de Atuação”, ministrada por Carlos Simioni, juntamente com Alice Guimarães, que virão a integrar o UTA.

Em entrevista realizada em 2011, Gilberto relata que, na ocasião de sua participação na oficina com o LUME, estava no segundo ano do Curso de Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Devido à estrutura do curso, com diferentes disciplinas e professores, apontando diversos e diferentes caminhos, ele encontrava-se inquieto com relação às suas expectativas iniciais e à formação universitária que vinha recebendo. Porém, ao conhecer as técnicas de treinamento corporal e vocal para atores, desenvolvidas pelo LUME, em suas pesquisas, através da oficina em Canela/RS, não só ele, mas também seus demais colegas entusiasmaram-se com a ideia de um trabalho “[...] investigativo, contínuo e disciplinado” (ICLE, 2002, p. 20).

A partir de então, a ideia do projeto que formará o UTA começa a ser gerada, quando Gilberto, Celina, Alice Guimarães e Cláudia Machado, todos colegas na Universidade, juntamente com Maurício Guzinski, tentam organizar-se em grupo para seguir com o trabalho desenvolvido nas oficinas em Canela, e, principalmente,

¹⁶ Alice Guimarães e Claudia Machado estudaram na graduação em teatro na UFRGS, com Gilberto e Celina. Alice desde 1996 integra o *Teatro de los Andes*, na Bolívia. Claudia Machado é professora da Educação Básica em Porto Alegre.

¹⁷ Maurício Guzinski é diretor teatral, e foi diretor do Grupo *Pés na Terra*. Ele foi coordenador da Oficina Teatral Carlos Carvalho, um setor da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre que não existe mais.

continuam mantendo contato e recebendo orientações periódicas dos integrantes do LUME.

O contato seguinte com o LUME ocorre através de oficinas promovidas pela Oficina Teatral Carlos Carvalho, dirigida por Maurício Guzinski e vinculada à Secretaria Municipal da Cultura. As oficinas ocorrem em janeiro e julho de 1991, e são ministradas por Luis Otávio Burnier e Carlos Simioni. Além disso, Alice participa de um estágio no grupo LUME, de fevereiro a março de 1991, e Alice e Gilberto participam do II Retiro para Estudo do Clown e do Sentido do Cômico, ministrado por Burnier, em Campinas, em outubro do mesmo ano.

O grupo de colegas segue tentando desenvolver um trabalho sistemático utilizando as técnicas de treinamento para ator do LUME. Finalmente, em 1992, Guzinski, que vem participando durante todo esse tempo das atividades do grupo que se reunia informalmente para trabalhar, cria o projeto Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator (UTA), prevendo espaço físico e recursos financeiros para viabilizar o funcionamento de um núcleo de pesquisa para a formação do ator, o qual inicia suas atividades nesse mesmo ano (ICLE, 2002).

A seleção dá-se a partir da realização de um concurso público, que consistia na apresentação de um projeto pessoal de pesquisa, que cada ator-pesquisador iria desenvolver em caso de aprovação no concurso, e da realização de uma prova prática, na qual cada candidato apresentava-se e tinha avaliado seu trabalho de ator. A banca examinadora integrada por Maurício Guzinski, Luiz Otávio Burnier e Nair D'Agostini, então professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, selecionou doze atores, dentre eles Gilberto, Celina, Alice, Silvana Stein¹⁸ e ainda Sirlei Alaniz¹⁹ e Roberto Birindelli²⁰, que integrariam o grupo até a montagem de *Klaxon*; Sirlei deixou o grupo no início do processo desse espetáculo e Roberto ao final, após a apresentação pública.

Com o início dos trabalhos os problemas também começaram. Os recursos financeiros que já eram reduzidos a duas bolsas, concedidas para os dois primeiros colocados no concurso, foram suspensos. Mas o principal problema era “[...] a estrutura anárquica e a falta de objetivos em comum” entre os atores-pesquisadores

¹⁸ Silvana Stein formou-se em Educação Física e, atualmente, é bailarina e professora de técnica vocal em Belo Horizonte/MG.

¹⁹ Conhecida agora como Leela Alaniz, ela formou-se em Mimo Corpóreo com Thomas Leabhart nos EUA e, atualmente, é professora de mímica em Paris, na França.

²⁰ É ator e vive em São Paulo.

(ICLE, 2002, p. 21). Em julho deste mesmo ano, dois meses após o início do trabalho, metade dos atores desistem do projeto. Os demais seguiram trabalhando sem muitas perspectivas, observa Icle (2002), até que, em setembro de 1992, Gilberto, Alice e Celina participaram de uma Oficina-Montagem oferecida pelo Festival Internacional de Teatro de Campinas.

A Oficina-Montagem, com duração de 45 dias, foi ministrada pelo ator espanhol Toni Cotz que, por dez anos, fora integrante do *Odin Teatret*, dirigido por Eugenio Barba. O conteúdo trabalhado na oficina era bastante semelhante ao que os atores do UTA estavam tentando desenvolver. Conforme Icle (2002), a oficina possibilitou aos atores a compreensão de uma série de princípios para a continuidade das atividades do grupo no retorno a Porto Alegre, e a darem-se conta da importância de estabelecerem uma linha de condução para o trabalho, e de alguém que os orientasse. Em dezembro, após o retorno de Campinas, os atores que ainda permaneceram no Núcleo receberam uma orientação de trabalho de ator, de Luis Otávio Burnier, com o objetivo de elaborar o trabalho vivenciado até então e mostrá-lo sob a forma de uma pequena demonstração.

Gilberto, Celina e Alice contaram em suas entrevistas que todos tinham o objetivo de se trabalharem como atores e cogitaram em encerrar as atividades ao perceberem sua fragilidade de organização para o desenvolvimento do trabalho, sobretudo devido à falta de uma pessoa para conduzi-los. Foi então que Gilberto se propôs a assumir a figura de diretor.

Celina relata que, desde o início das atividades do Núcleo, o grupo era muito heterogêneo, com pessoas sem nenhuma formação e outras com um nível de conhecimento mais desenvolvido. No entanto, pelo fato de ela, Gilberto, Claudia e Alice terem ideias e um começo de aprendizado em comum, lideravam um pouco o treinamento, propondo a linha de exercícios que queriam fazer. Relata que todos aceitavam as propostas, praticavam e inclusive conseguiram criar um repertório de exercícios. Mas era difícil sustentar o trabalho por seis horas seguidas, das 7 às 13 horas, sem esse olhar de fora para comentar e auxiliar a apontar rumos para o mesmo. Assim, quando Gilberto se propõe a ficar de fora, o treinamento começa a solidificar, o que significou, em um primeiro momento, aprofundar os próprios

exercícios que vinham trabalhando: os lançamentos, o samurai, a gueixa, a dança dos ventos²¹ (ICLE, 2002).

Em dezembro do mesmo ano, o grupo apresenta publicamente uma demonstração técnica com os primeiros resultados da investigação realizada nesse primeiro ano de atividades sob a orientação de Burnier. As figuras e as cenas trabalhadas pelo grupo, e retrabalhadas e organizadas por Burnier, foram construídas a partir do treinamento, e do aprofundamento dos exercícios. Celina relata:

[...] a dança dos ventos serviu pra criar ações, a gente trabalhou aquele procedimento de ficar jogando com a dança, entre nós, ou mesmo sozinho, e aí a partir desse estado aí, que ultrapassava um pouco o exercício, é que a gente criava as ações. Mas sempre tinha uma ligação direta com o treinamento. Não era assim: faz o treinamento, para e aí vai criar as ações. A dança foi por muito tempo a base para o trabalho. Sobretudo por esse estado que ela provoca, e que provoca muito rapidamente. A gente começa a criação a partir das coisas que a gente quer fazer naquele momento então nessa primeira ali (a demonstração) apareceram as coisas que tinham a ver com as pessoas. Por exemplo, eu fui lá peguei as coisas dos orixás, das danças, trouxe esse universo para o meu trabalho. Então a primeira demonstração tem muito desse universo, dos cantos, das danças, da Oxum (ALCÂNTARA, 2011).

Foi sobre esse material que Burnier trabalhou para montar a demonstração, que foi organizada em dois momentos. O primeiro consistiu numa demonstração técnica, com a exibição dos exercícios, e como os mesmos eram trabalhados para transformarem-se em ação e criação de partituras e cenas. No segundo momento foi apresentada a cena dirigida por Burnier. Celina lembra que naquela época o LUME estava iniciando suas pesquisas sobre o candomblé, e, quando Burnier assistiu as suas partituras observou que sua figura tinha muita relação com Oxum, o que levou Celina a explorar mais esse universo. E, assim, Burnier foi trazendo propostas para as figuras de cada ator, e propondo alternativas para o universo ficcional.

Após a demonstração, o grupo teve um período curto de férias. No início de janeiro de 1993, Alice participa de um Seminário para atores e bailarinos, ministrado por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, em Londrina, e no final do mês ministra uma Oficina de Treinamento Básico para Atores, em Porto Alegre²². No retorno ao trabalho, os atores decidem montar um espetáculo.

²¹ O exercício denominado *lançamentos* é o lançar uma bola ou outros objetos, o *samurai* tem como base 3 passos básicos que objetivam compor a figura de um guerreiro, e que tem na *gueixa* sua versão feminina, e a *dança dos ventos* consiste num passo em ritmo ternário, semelhante ao passo de valsa. Todos os exercícios estão descritos detalhadamente em ICLE (2002).

²² Essa oficina, intitulada *Treinamento básico para atores*, de 25 a 29 de janeiro de 1993, foi a primeira oportunidade em que participei e tive contato com o trabalho técnico do UTA. Ainda

Durante o segundo ano de funcionamento do Núcleo, Maurício Guzinski foi se afastando devido a suas atividades junto a Secretaria Municipal da Cultura como funcionário público. No entanto, o projeto do Núcleo seguiu ligado à Secretaria Municipal da Cultura por mais alguns meses. Houve um novo edital, mas não houve a liberação de verba, e nos anos de 1993 e 1994, o apoio da prefeitura restringiu-se à cedência da Sala 209, na Usina do Gasômetro, que o grupo já ocupava.

Durante o ano de 1993 o grupo inicia os trabalhos para a criação de seu primeiro espetáculo, denominado *Klaxon*, e no decorrer deste mesmo ano realiza performances em espaços da prefeitura e promove cursos, oficinas e demonstrações. Em maio de 1994 o grupo estreia a demonstração técnica *O Mestre Ausente*, que mantém em seu repertório até a saída de Alice, em 1997. Em setembro de 1994 participa do I Porto Alegre em Cena, no qual promove um ensaio aberto de *Klaxon*, a primeira e única apresentação do espetáculo, e ministra uma oficina. No final do ano a prefeitura retira a cedência da sala 209, na Usina do Gasômetro, devido a reformas no prédio e, dessa forma, o vínculo do Núcleo com a Secretaria Municipal de Cultura é encerrado.

Figura 1 – Apresentação de *Klaxon*



Gilberto Icle, Roberto Birindelli, Celina Alcântara, Silvana Stein e Alice Guimarães, em *Klaxon*.
Fonte: Arquivo do grupo, 1994; fotografia de Marineli Méliga.

Assim como o encontro com o LUME, em 1990, acabou por desencadear todo o processo de início da formação do Núcleo de Investigação – Usina do Trabalho do

participei de uma segunda, durante o *Festival Porto Alegre em Cena*, de 19 a 23 de setembro de 1994.

Ator, foi a partir de um encontro casual com o diretor Élcio Rossini²³, no qual este fez um convite para o grupo ocupar uma sala do prédio da Cia. de Arte para desenvolver seu trabalho, que começou então uma nova etapa do UTA, independente da Secretaria de Cultura. Em entrevista realizada com Gilberto, em 2011, indagado sobre a fundação do grupo, ele esclarece:

[...] a gente não fundou, foi acontecendo aos poucos. Num determinado momento alguém perguntou: 'quem são vocês? '. E aí a gente teve que dizer. E ao dizer a gente se deu conta: 'bem a gente não é mais aquele projeto do Maurício, o que a gente é então? Bem, então a gente é um grupo de teatro'. O nome UTA já tinha sido dado pelo Maurício [...] A gente nunca conversou sobre isso, na verdade, a gente apenas seguiu trabalhando [...] (ICLE, 2011).

O lugar para seguir trabalhando já era um recurso material concreto, no entanto, financeiramente, não havia perspectiva. De qualquer modo, a problemática da liberação de verbas para o projeto, quando ainda ligado à prefeitura, já apontava para um desprendimento financeiro por parte dos integrantes do grupo que seguiram trabalhando mesmo sem bolsas de estudo. Nas entrevistas, Gilberto e Celina observam que, após a redução do número de participantes no Núcleo, as duas bolsas existentes eram repartidas igualmente entre os seis integrantes e, na verdade, eles não pensavam em dinheiro, embora fosse necessário. Em nenhum momento o não pagamento da bolsa foi motivo para desistências daqueles que permaneceram. Para a alimentação contavam com os restaurantes universitários, para as viagens, a fim de fazer as oficinas, muitas vezes pediam dinheiro emprestado e tentavam trabalhar fora dos horários destinados ao grupo, para poderem se sustentar.

Aquele momento de vida dos atores, pelo projeto de vida que se anunciava, parecia privilegiar aspectos cultivados nas comunidades artísticas: a relação de

²³ Élcio Rossini é artista plástico, performer e diretor teatral. Na ocasião, havia coordenado, juntamente com Mima Lunardi e comigo, uma ocupação do prédio da Cia. de Arte, pertencente à APCEF-Associação de Amigos da Caixa Econômica Federal. O prédio era a antiga sede da associação de funcionários da Caixa Econômica e, também, um centro de arte, com um teatro, com salas para o coral e o grupo teatral da associação, bem como academia de ginástica, sala de fisioterapia etc. Com a inauguração da nova sede da APCEF, no Bairro Ipanema, o prédio é esvaziado e a associação começa a tentar negociar a permanência do prédio para atividades culturais. Porém, sem êxito, o prédio é fechado e mantém durante algum tempo apenas o funcionamento do teatro. É então que, a partir de um projeto intitulado *Os cinco sentidos*, e com o apoio de alguns integrantes da diretoria da APCEF, que Élcio Rossini, Mima Lunardi e eu promovemos a ocupação do prédio, que foi reaberto à comunidade com o espetáculo *A casa do respeitável Sr. Zu*, dirigido por nós.

amizade ao invés da competição, a perseverança e a coragem ao invés do desânimo e da acomodação, e a pobreza proveniente de uma opção por um trabalho artístico diferenciado, ao invés de uma rentabilidade que talvez pudesse ocorrer com a produção comercial de espetáculos (AUTANT-MATHIEU, 2013).

De outro lado, as condições empíricas de trabalho já vinham se firmando nesses dois primeiros anos. Gilberto havia assumido a direção do grupo e já havia regras para garantir o comprometimento e repartição das atividades entre todos os integrantes. As principais regras garantiam a rigidez e cumprimento dos horários – de chegada, saída e de intervalo – durante o trabalho e, também, a limpeza da sala, através de um escalonamento entre os atores. As conversas eram proibidas, mesmo durante o intervalo. Eram permitidas apenas ao final do encontro, para tecer algum comentário ou planejar trabalhos futuros. São essas regras que, ao longo do tempo, acabam por gerar uma “cultura de grupo”, um *ethos* (BARBA, 1991), que está presente até hoje, mesmo que de forma não tão rígida. Os atores que participaram desse primeiro momento do UTA espantam-se com o nível de exigência e a dura disciplina que se impuseram. Mas compreendem que, para a consolidação do grupo e da organização do trabalho de pesquisa e artístico, foi de fundamental importância. Assim, ao “[...] encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória” (ASLAN, 1994, p. 279) o UTA se constrói. Esse conjunto de regras, relações e práticas sobre as quais se erigiu o trabalho do grupo formam também a gênese disto que eu estou nomeando como *função criação* e que, segundo esta tese, ao mesmo tempo atravessa e constitui o trabalho do grupo.

2.2 UTA: SABER E EXPERIÊNCIA COMUM

Através do estudo e da experimentação das técnicas de treinamento de ator transmitidas pelo LUME, os atores do UTA, em seu primeiro período de existência, buscam descobrir um caminho de como fazer, que redunde na invenção do próprio fazer. Dessa forma vão desenvolvendo mecanismos de apropriação das técnicas de atuação recebidas – e muito mais do que recebidas, procuradas – e vão construindo, a partir dessa experiência investigativa, seus próprios conhecimentos técnicos, “[...] uma compreensão do saber fazer [...]” (ICLE, 2002, p. 46).

Esse saber se constrói igualmente pela troca entre as experimentações de cada ator, num movimento do individual para o coletivo, para o grupal. Tanto mais o indivíduo consegue concentrar-se sobre sua investigação, mais esse momento de troca se intensificará. É essa capacidade que o ator vai adquirindo através de sua ação sobre seu trabalho, esse tipo de comportamento durante o treinamento, essa técnica física e mental do ator, essa capacidade do ator, de ter sua “[...] mentalidade modelada pelo entorno”, que Barba denomina de *ethos*: “[...] o meio humano no qual a aprendizagem se desenvolve” (1995, p. 230). Esta noção de *ethos*, que encontro ecos nos modos de se forjar da UTA, se coaduna com o entendimento foucaultiano do *ethos* grego. Conforme o filósofo francês, na experiência dos gregos clássicos “[...] o *éthos* era a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Era um modo de ser do sujeito e uma certa maneira de fazer, visível para os outros” (2006, p. 270).

Após aquele primeiro momento, os atores foram criando estratégias de como se relacionar com os exercícios a fim de transformá-los em possibilidades de criação. Estratégias de construção de partituras²⁴ e cenas. Estratégias de como relacionar-se entre eles mesmos durante o trabalho, e de como se relacionar com Gilberto na função de diretor e, ao mesmo tempo, na de ator. O problema, então, é a invenção da própria forma de trabalhar em grupo, coletivamente. A invenção do saber fazer em grupo é também fruto da “sabedoria coletiva” de que fala Barba. O saber fazer-se grupo se dá na duração, ou seja, é preciso inventar-se a cada dia de trabalho, ser capaz de rever as construções anteriores, e negá-las ou assimilá-las. Um exemplo é o período em que a UTA estava trabalhando na montagem de *Klaxon*, foi também o período em que o grupo se relaciona pela primeira vez com a direção de Gilberto, que será melhor explanado no capítulo 2. Inquirida sobre como era o processo de criação em *Klaxon* e a diferença em relação ao processo atualmente, Celina responde:

Penso que a diferença hoje, do Cinco Tempos, é a de que os atores têm mais ingerência, têm mais opinião. Até porque naquela época as pessoas não tinham necessidade, de olhar para o espetáculo e dizer: não eu quero tal coisa. O ponto de vista dos atores estava muito mais naquilo que eles propunham de criação a partir do trabalho. É isso que eu tenho pra te dar, agora tu tens que fazer alguma coisa com isso. Era mais isso, e agora não. Eu acho que a gente acaba dando um pouco menos, no sentido de

²⁴ Partitura, no contexto do trabalho do grupo, se refere à sequência de movimentos ou ações que são construídos e memorizados pelos atores e constituem um repertório individual que pode ser trocado com os colegas, usado para a constituição das cenas ou apenas usado como treinamento.

possibilidades, para ele, e, ao mesmo tempo, a gente se coloca mais nesse lugar de quem olha de fora para o trabalho, de quem faz escolhas que mexem com a narrativa e com a estética do espetáculo. [...] Penso que isso tem bastante de maturidade e acho que tem a ver também com a transformação que aconteceu no trabalho. A mudança das pessoas, da entrada das pessoas, isso tudo foi imprimindo um outro tipo de relação. Um outro tipo de valor até, com relação as coisas que são feitas. Mas tem uma transformação que é gradual, porque se a gente pega O Ronco do Bugio, o Gilberto ainda tem uma relação de proposição muito precisa (ALCÂNTARA, 2011).

De *Klaxon* até este momento, em que se insere a escrita desta tese, passaram-se quase vinte anos, e mais, o grupo vivenciou transformações de estrutura, passou por diferentes processos de criação, os quais foram se construindo cada vez mais aos moldes do coletivo. Sobre essas questões dissertarei nos próximos capítulos. O que interessa aqui é referir-me ao estado anímico de Celina quando ela relatava sobre a relação entre o ator e o diretor no processo de criação de *Klaxon*. A animação de Celina, ao relatar sobre o processo de *Klaxon*, parece demonstrar o entusiasmo causado pelas propostas-provocações de Gilberto sobre seus colegas atores, lançando desafios. Esses momentos, provocados pelo diretor sobre os atores, ou entre os próprios atores durante o trabalho, geram um movimento, uma atmosfera de ebulição criativa, que considero de grande importância para o que denomino de *função criação*. É o que Vakhtangov descreve como “[...] o dinamismo criador” que “[...] provém do sentimento de estar em grupo, do fato de ter e de caminhar rumo a um objetivo” (VAKHTANGOV apud AUTANT-MATHIEU, 2013, p. 16). É sobre esses elementos, que o trabalhar em grupo propicia, que falarei a seguir.

2.3 O GRUPO COMO FATOR CONSTITUINTE DA FUNÇÃO CRIAÇÃO

O que, em minhas análises, levou-me a considerar o compartilhar de experiências e saberes em grupo como um dos elementos formadores da *função criação*? Em primeiro lugar, a forma mesma como esse compartilhar de experiências, e construção de saberes, vem se criando e transformando ao longo do tempo de vida do grupo parece fazer emergir tal função. Ocorre, ainda, paralelamente a uma cumplicidade artística, uma cumplicidade afetiva – provenientes dos laços de amizade que se estreitam pela convivência e trabalho conjunto – aberta à interferência do outro. Em segundo lugar porque, ao longo dos

anos, os diversos processos de pesquisa e de criação de espetáculos acabaram por gerar um vocabulário artístico comum, o que se constitui em um repertório artístico que alicerça futuros trabalhos e procedimentos, ao mesmo tempo em que, transgredido, possibilita a busca de novos caminhos de criação.

A *função criação* como a compreendo, e a qual tento problematizar ao longo desta tese, começa a se constituir desde os primeiros anos de existência do UTA, e se concretiza, circunscreve, elabora, e desenvolve nesse processo a partir da experiência vivenciada pelo grupo durante o processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, cuja estreia deu-se em 2006, quando o grupo já tinha quatorze anos de existência e, sobretudo, nesses seis anos de vida do espetáculo, com a continuidade do trabalho do grupo, e dos ensaios e apresentações públicas. Foi nesse período que comecei a perceber a dilatação que as funções de ator e diretor vinham apresentando.

Figura 2 – Apresentação de *A Mulher que Comeu o Mundo* (a)



Ciça Reckziegel, Thiago Pirajira (de costas) e Gilberto Icle em *A Mulher que Comeu o Mundo*, apresentação em Montenegro. Fonte: Arquivo do grupo, 2010; fotografia de Chico Machado.

Durante o processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo* os atores estavam muito motivados. Interferiam e transformavam o espetáculo através de suas considerações após os ensaios e apresentações, ou em estado de jogo através de suas ações em cena. Começaram a “tomar conta” do todo, não só rompendo as fronteiras entre as funções de ator e diretor, mas anulando-as e ampliando suas próprias potencialidades criativas e de atuação. Essas interferências de um ator sobre o outro e, também, sobre o diretor e o espetáculo, podem não ser muito bem aceitas, dependendo das características do grupo e do contexto no qual elas sejam

efetuadas. No UTA, ao contrário, e assim como nos grupos que trabalham aos moldes do coletivo e do colaborativo, nos quais a hierarquia entre as funções é diluída pelo trabalho conjunto, são aceitas com tranquilidade. Pode-se dizer que, atualmente, apresentam-se como um procedimento já instaurado na prática teatral do grupo. Mas repito, considero que isso é possível devido ao tempo de convivência artística, profissional e de afeto entre os integrantes do grupo. Esse comportamento foi amadurecendo com o grupo, na sua convivência diária, na sua cumplicidade e nos seus enfrentamentos durante os processos de construção cênica. Embora trabalhe em outro contexto²⁵, que não o de grupo fixo, o diretor norte-americano, Peter Sellars, faz uma observação muito perspicaz sobre essa convivência:

[...] Nada na vida é mais intenso que um ensaio. Nós nos transportamos para um local onde vamos descobrir de forma muito íntima, muito profunda, pessoas que, ao final, serão nossos amigos ou nossos inimigos, por toda a vida. São pessoas diante das quais não será suficiente conversas superficiais, pessoas que nos fazem ver que precisamos conversar verdadeiramente [...] eu tenho muito a descobrir com eles: eles revelam coisas que eu não conheço, que eu não compreendo, e que eu não posso alcançar ou tocar (SELLARS, 2001, p. 329).

O processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo* teve um pouco desse caráter apontado por Sellars. A produção desse espetáculo deu-se em um período que considero de transição e que levou à reestruturação do grupo, tanto pela alteração dos integrantes da equipe de atores, como pela forma de trabalho e pela opção estética. Esse período de transição ocorre entre os anos de 2001 e 2006. O grupo inicia um novo projeto em 2001, dando continuidade à pesquisa sobre a cultura gauchesca. Nesse período, Gilberto, que inicialmente iria dirigir o trabalho, solicita seu afastamento por estar desempenhando a função de diretor da FUNDARTE-Fundação Municipal de Artes de Montenegro.

Eu havia optado por não participar do novo espetáculo como atriz, devido ao mestrado que começaria a cursar e, assim, assumi a direção do espetáculo *Nos Meses da Corticeira Florir*. Houve, então, um período de cinco anos, durante o qual o grupo atuou sem a participação de todos os seus integrantes.

²⁵ O diretor norte-americano trabalha a cada montagem com um elenco diferente, o qual é contratado por uma produtora de elenco. Embora esse contexto seja, portanto, diverso do que se encontra no UTA, sua observação é condizente com a discussão que estou propondo.

Figura 3 – Apresentação de *Nos meses da Corticeira Florir*



Dedy Ricardo, Márcio Müller, Celina Alcântara e Leonor Melo em *Nos meses da Corticeira Florir*, Cia. de Arte, Porto Alegre. Fonte: Arquivo do grupo, 2001; fotografia de Ricardo Pavão.

O início de um novo projeto, que culminou com o espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, deu-se com a retomada da investigação de técnicas de formação do ator e da própria criação de um novo espetáculo, trazendo uma motivação muito grande ao grupo de atores. Junte-se a isso o fato de que havia dois novos integrantes e que o projeto inicia com a realização de oficinas de máscaras, de canto e percussão e, com certeza, o sentimento de estar em grupo, e em estado de trabalho, provocou um dinamismo criador muito intenso.

Uma observação feita por Gilberto durante a oficina de confecção de máscaras, num atelier em Montenegro, cidade próxima a Porto Alegre, pode dar uma noção desse entusiasmo. Lembro-me que anotei a exclamação de Gilberto, justamente por ser ele uma pessoa bastante discreta e contida em suas observações, na maior parte do tempo. Num dado momento, quando os atores estavam concentrados na etapa de trabalhar sobre o negativo da máscara, Gilberto comentou: “você já se deram conta no privilégio dessa situação? Estamos todos aqui, no nosso atelier, fazendo máscaras para nós mesmos trabalharmos, todos juntos? Existe felicidade maior?” Ele disse como se pensasse em voz alta, mas, ao mesmo tempo, dirigindo seu pensamento e satisfação para todos nós. Sua fala repentina surpreendeu a todos. Houve um momento de leve suspensão, de entre olhares e concordância mútua. E, ainda, apenas para complementar a descrição, o “nosso atelier”, era o atelier de Chico Machado, então cenógrafo e figurinista do grupo, e que, sem sombra de dúvida, naquele momento era realmente “nosso”.

Figura 4 – Confeção de máscaras



Gilberto Icle, Celina Alcântara, Thiago Pirajira, e Dedy Ricardo confeccionando as máscaras, 2006, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Shirley Rosário.

Durante todo o processo houve um grande engajamento por parte de todos os atores, com fases de explosões de criatividade. Penso que este momento de reunião de todo o grupo, que há tanto tempo não trabalhava junto, e da entrada de novos componentes, favoreceu o trabalho do novo projeto de pesquisa. Assim como o processo de criação do espetáculo foi tão intensamente vivenciado, intensos também foram os momentos de tensão e fragilidade, tanto pela exigência do trabalho com máscaras, quanto pela exigência de um determinado tipo de presença de ator e de estilo de jogo teatral que ainda não havíamos trabalhado em conjunto. A questão aqui é apontar o quanto o sentimento de estar em grupo gera essa dinâmica de criação, esse espaço ou forma de funcionar, no qual os atores circulam e criam livremente, utilizando as suas potencialidades, sem nenhum bloqueio pessoal ou restrição a seu trabalho por parte de seus colegas. É nesse momento que parece emergir no trabalho do grupo esse trânsito dos atores entre as funções de ator e diretor.

Inicialmente eu denominava essa capacidade, ou comportamento, de função ator-diretor. E, conforme já citei à página 19 dessa tese, foi Fernandes (1998), ao estudar os grupos teatrais que utilizam o processo de criação coletiva, que me apontou pela primeira vez a existência dessa função. A autora diz que, nesses grupos, nos quais os participantes da equipe são responsáveis pela criação de todos os elementos da cena, o processo criativo gira em torno do ator, “[...] ou de uma função que se pode chamar atuação [...]” (FERNANDES, 1998, p. 16).

Porém, já no final de janeiro 2013, durante o período em que cumpria meu estágio de doutorado sanduíche, na *Université Paris Ouest*, ao preparar uma

apresentação de minha pesquisa de doutorado, e as análises efetuadas até aquele momento, para apresentar aos meus colegas e professora orientadora²⁶, percebi que a noção de função ator-diretor já não dava conta dessa forma de “proceder” dos integrantes do grupo em seu processo de criação de espetáculos. Parecia haver uma determinada maneira de “funcionar” interferindo de modo mais acentuado no comportamento dos atores, durante a criação de espetáculos, do que a dilatação ou fusão das funções de ator e diretor. De fato, a dilatação ou fusão das funções parecia tornar o ator apto a proceder dessa outra maneira, “tomando conta” do todo do espetáculo, de sua criação e manutenção.

Barba refere-se a uma “temperatura interior”, um “motor pessoal” dinamizando as ações e escolhas das pessoas de teatro (1991, p. 98). Refere-se ainda a uma “[...] temperatura irracional e secreta que torna incandescente nossas ações [...] uma tensão pessoal que se projeta em direção a um objetivo [...]” (1991, p. 89). Para Barba essa temperatura irracional é inata ao ator, e não pode ser ensinada, no entanto, acredito que pode ser, e que no caso da UTA é estimulada através das inter-relações do trabalho em grupo. E é de grande importância a atitude pessoal e incandescente de cada ator integrante do grupo na construção deste “espaço de criação”, que é gerado, sobretudo, por essa qualidade de convivência comum. Não seria a reunião dessa “temperatura incandescente”, existente e estimulada em cada um dos atores, a responsável pelo “dinamismo criador” gerado pelo sentimento de estar em grupo?

A inquietação sobre a abrangência da noção função ator-diretor havia-se apresentado também na leitura do volume dedicado ao diretor polonês Krystian Lupa, da Série “*Mettre en Scène*” (PICON-VALIN, 2004). E aqui é interessante observar como, ao estar mergulhado em um processo analítico-reflexivo, tal qual o estado delirante de criação teatral, um evento ou uma palavra, por mais que seja conhecido, é assimilado a partir de outro ponto de vista, e é capaz de apontar novos caminhos para o pesquisador. Mas, voltando a Lupa, em sua entrevista o diretor

²⁶ Trata-se das disciplinas *Séminaire spécialisation* (18h/a), e *Séminaire de méthodologie de la recherche* (18h/a), coordenados por Mme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, minha orientadora do estágio de doutorado na Universidade Paris X.

explicita sua ideia de “monólogo interior”²⁷ e esclarece que, já na parte final do processo de criação do personagem e do espetáculo, quando o ator se reaproxima do texto e do personagem, o monólogo interior, inicialmente criado, transforma-se. Lupa discorre sobre essa transformação do monólogo interior do ator e, em dado momento, nos diz que: “[...] suas versões primitivas permanecem na sombra, sob a forma de lembranças, de sentimentos, como algo que possuímos e, ao mesmo tempo, não possuímos mais [...]” (LUPA, 2004, p. 64).

A cada processo de criação de espetáculo os atores produzem uma grande quantidade de material artístico, no entanto, no momento de compor o espetáculo, apenas aqueles poucos, que melhor se adéquam são utilizados, enquanto os demais são “descartados”. Esse fragmento da fala de Lupa, embora direcionada para o monólogo interior do ator, remeteu-me a essa questão, da grande quantidade de material criado por cada um dos atores do grupo, tanto individualmente, como na relação com os demais colegas, durante os processos de criação, e que não são “aproveitados” na montagem do espetáculo em si. É esse material que alicerça aquele que vai para a cena, e que, de forma “invisível” continua lá, apoiando-o.

Se pensássemos no processo de criação teatral como um iceberg, o espetáculo seria o cume, que fica acima da superfície da água. Para o ator, a ponta do iceberg é o “texto da encenação”, ou o “texto-lógico-sensorial”, como bem diz Barba (1994a, p. 226). Para o público, a ponta do iceberg é a parte visível e socializada do processo de criação. Do outro lado, sustentando a ponta do iceberg, está a parte invisível, que segue pulsando e possibilitando o “estar-em-vida” (BARBA, 1994a, p. 238) do ator durante a apresentação pública do espetáculo. Material invisível, que permanece nas sombras, ou submerso, no sentido de não concretizar-se em ação posta em cena. No entanto, é esse material que se constitui como a maior parte da experiência criativa de cada ator, e do grupo como um todo. Experiência essa que, ao conectar-se com outras, anteriormente vivenciadas pelo grupo, gerará sua “sabedoria coletiva” (BARBA, 1991, p. 18).

Ainda durante o seminário na França, Idelette Muzart, minha orientadora, trabalhou com a questão da tradição oral a partir da obra de Paul Zumthor, especialmente na obra *Introdução à poesia oral* (1997). A relação entre a noção da

²⁷ O monólogo interior é um método utilizado pelo diretor e pedagogo polonês Krystian Lupa na primeira fase do trabalho da aproximação do ator com o personagem. Consiste em preencher intelectualmente as lacunas deixadas pelo autor sobre o personagem a ser interpretado.

transmissão de um repertório como uma tradição que deverá ser verbalizada, colocada por Zumthor, e o material que não vai para a cena, colocado por Lupa, levou-me a compreender que este último se constitui em um importante elemento na tradição de um grupo – tradição que nesse estudo é compreendida como “cultura de grupo”. Se as partituras que compõem o texto da encenação são o repertório formalizado do grupo, se são o saber que se concretiza através do desenho das ações no tempo e no espaço, a parte invisível é sua memória, é o tecido das inter-relações, que sustenta o grupo e é sustentada por ele. A partir daí, percebi que o processo de criação do UTA se constitui não apenas pelo momento de criação de um novo espetáculo, mas por essa vida em comum do grupo, plena de experiências e memórias, que alicerçam cada novo projeto artístico. São as lembranças, os sentimentos, aquilo que, ao mesmo tempo, possuímos e não possuímos mais, referido por Lupa (2004, p. 64).

Mas essa memória se constitui de quê? Dos momentos de aprendizado, de treino, das improvisações realizadas, dos estados que cada um de nós foi capaz de atingir a cada momento, a cada ação executada, de nossas diferentes formas de nos relacionar durante o jogo teatral, das diferentes maneiras de “estar-em-vida”, dentro e fora de cena. Estão também em nossa memória e “sabedoria coletiva”, nas decisões artísticas e administrativas que tivemos que tomar, nas consequências dessas decisões, nos encontros com os espectadores de diferentes lugares, nas trocas realizadas com esses espectadores, e com outros grupos, na falta de dinheiro, no ter dinheiro, na falta de espaço para trabalhar e no ter espaço. Mas, para pensar a questão da *função criação*, aquilo da memória que nos interessa está centrado em nossos corpos. São eles o registro de nosso vocabulário artístico, do vocabulário artístico do grupo, o qual nos acompanha sempre que tomamos conta desse espaço no qual nossa função é criar.

Possuímos e não possuímos essa memória e, se um grupo é um “corpo vivo” (AUTANT-MATHIEU, 2013), a cada dia precisa respirar, alimentar-se, tratar de fazer aquilo que precisa fazer para estar vivo, e aquietar-se, para no dia seguinte começar tudo de novo. Para existir ele exige compromisso, envolvimento, investimento de tempo, de atenção e de participação constantes. Talvez, a única certeza seja, justamente, a de que um grupo não é algo pronto, tampouco é algo que “é”. Um grupo é algo que se faz, que se constrói a cada dia, através da ação e atuação de

indivíduos que se envolvem e se comprometem com a realização de um desejo comum, que se torna uma busca, e se transforma em um projeto de vida em comum.

3 O TREINAMENTO COMO ELEMENTO CONSTITUINTE DA *FUNÇÃO CRIAÇÃO*

Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele *permita dizer*. Não *mostrar* o que ele é, mas *revelar* o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a *revelar*. A revelação pede generosidade e coragem.
Luiz Otávio Burnier

Para quem quiser, ainda dá tempo de desistir²⁸.
Gilberto Icle

Ao buscar compreender o sentido de treinamento para o grupo, descreverei como ele nasceu e como ele se desenvolve. Tentarei, ainda, identificar que fatores me levaram a considerá-lo como um dos elementos formadores da *função criação*.

Discutirei brevemente a noção de *training* ou treinamento, no campo dos estudos teatrais, buscando construir a noção de treinamento que norteará esse estudo. Abordarei o treinamento em diferentes fases do grupo e como ele se constitui como principal instrumento de formação do ator do UTA. Finalmente, trabalharei a relação do treino com a *função criação*.

3.1 AS FUNÇÕES DO TREINAMENTO

Os termos *training* e *treinamento* estão presentes nos discursos e nos textos de pesquisadores e artistas ligados ao campo teatral, e “[...] parecem ser empregados para designar indistintamente uma só e mesma realidade: aquela do trabalho que efetua o ator para aperfeiçoar sua arte antes de entrar em cena” (FÉRAL, 2000, p. 7).

Em sua discussão sobre o termo *training*, Féral (2000) lembra que o mesmo, quando aplicado ao campo teatral, é relativamente recente. Surge, entre outros, com mais intensidade nos livros de Grotowski, Barba, Brook e Oida, que utilizam o termo

²⁸ Na primeira oficina do UTA de que participei, ao final, após as apresentações e esclarecimentos devidos, Gilberto pediu a todos que se levantassem para começar o trabalho, e imediatamente antes de começar, fez esse alerta: Para quem quiser, ainda dá tempo de desistir. Poucos desistiram. E ainda, algumas vezes antes de começar o trabalho nas oficinas que o UTA ministrava, Gilberto fazia esse alerta.

treinamento, ao invés de treino. A pesquisadora lembra ainda que Barba em seus primeiros escritos utilizava a palavra treinamento “[...] para designar o trabalho do ator” (FÉRAL, 2000, p. 10). Em *A Arte Secreta do Ator* (1995), Barba altera a utilização de treinamento para *training*. O sentido de treino continua sendo o do trabalho do ator, mas Barba explica que faz essa alteração por compreender que a palavra *training* é mais intercultural, permitindo a utilização do conceito de uma forma mais ampla tanto geográfica quanto linguisticamente e, ao mesmo tempo, evitando as conotações reducionistas “[...] que evocam seguidamente uma ginástica do ator” (FÉRAL, 2000, p. 11).

Os termos *training* e treinamento continuam controversos por serem utilizados indistintamente para o campo artístico, esportivo, e mesmo militar. Porém, no campo teatral a palavra *training* “[...] é utilizada de forma sistemática para designar todos os aspectos da formação do ator. [...] engloba todas as formas de exercícios, técnicas, métodos utilizados pelo ator ao se esforçar para adquirir as bases profissionais de seu *métier*” (FÉRAL, 2000, p. 9-10), exercícios aos quais o ator pode se dedicar visando ou não uma produção artística específica.

A noção de treinamento, lembra Féral (2000), está ligada às transformações que ocorreram no campo teatral, as quais envolveram igualmente o ator e sua formação. As práticas de treinamento romperam com a formação dada nas escolas, por intermédio do trabalho de numerosos diretores pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Dalcroze, Craig, Copeau, Jouvet, Decroux, Lecoq, entre outros. Esses diretores pedagogos, desde o início do século XX, ofereceram novas bases pedagógicas para o aprendizado do ator, incluindo, nessa nova pedagogia, não apenas uma preparação física para o ator, mas também “[...] uma educação mais completa capaz de desenvolver o corpo, o espírito e o caráter desses artistas” (FÉRAL, 2000, p. 15). Esses reformadores objetivavam, ainda, permitir ao ator, por intermédio do treinamento, “[...] um estado de criatividade sobre a cena” (FÉRAL, 2000, p. 16).

Assim, para o trabalho do ator, a noção de treinamento se confunde com a de pedagogia. Tal noção se constitui no trabalho dos diretores pedagogos do século XX como uma necessidade de reinventar o teatro. Não se tratava, portanto, de um treinamento apenas para a transmissão de modos canônicos de fazer teatro, mas, e principalmente, um espaço de criar novas formas para criar.

Nesse caminho, os nomes de Stanislavski e Meyerhold são exemplares. Eles criaram, paralelamente à atividade de realização de espetáculos, espaços nos quais a ideia de treinamento foi gestada pela primeira vez na história do trabalho do ator no mundo euro-americano, por intermédio do estabelecimento de espaços pedagógicos específicos.

Vale lembrar que Stanislavski centrava o trabalho do ator sobre o estudo da psicologia do personagem, a utilização de sua memória afetiva e a investigação de um estado criador orgânico. Meyerhold, por sua vez, buscava uma teatralidade não cotidiana, com um “ator polivalente” (PICON-VALIN, 2000, p. 34). Picon-Valin observa que o ator deve se preparar porque “[...] a cena é um lugar diferente da vida, diferença que é preciso levar em conta para dar ao ator os meios quer de criar como na vida, quer de compreender as leis do teatro, que são diametralmente opostas às da vida” (PICON-VALIN, 2000, p. 34).

A procura das leis para o teatro estava presente nas pesquisas que Stanislavski e Meyerhold exploravam, testavam ou aplicavam – em espaços pedagógicos específicos, como disse há pouco – “[...] nos exercícios criados por e com o ator, em lugares à margem dos teatros, que segundo as épocas serão denominados por Meyerhold de ‘studio’, ‘atelier’ ou ‘laboratório’ [...]” (PICON-VALIN, 2000, p. 38) e por Stanislavski, de ‘studio’. Nos estúdios de Meyerhold os exercícios “[...] dão aos atores que os praticam a possibilidade de transgredir essas leis para obter mais expressividade e eficácia junto ao espectador [...]” (PICON-VALIN, 2000, p. 38).

Com efeito, esses espaços pedagógicos, que visavam renovar o trabalho do ator, fomentaram uma multiplicação de funções e objetivos para o que, ao longo do tempo, se fixou no vocabulário treinamento. Seu desenvolvimento acentuado em diferentes teatros do mundo euro-americano nos propiciou um leque de possibilidades.

Schechner, ao sintetizar esses aspectos múltiplos do treinamento, detecta cinco funções que, por vezes, se sobrepõem. Em primeiro lugar os atores treinam para interpretar textos dramáticos.

A segunda função do treinamento é fazer com que o ator seja capaz de transmitir um “texto de representação”. O texto de representação é o processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo (SCHECHNER, 1995, p. 247). Ao dar como exemplo o drama *Nô*, Schechner complementa o

esclarecimento sobre o que é um texto de representação como aquele no qual “[...] componentes não-verbais são dominantes durante partes da representação” (1995, p. 247). Ou seja, no qual música, gesto, dança, recitação e figurinos são dominantes ou se sobrepõem ao texto verbal. O pesquisador diz ainda que não é possível traduzir, com êxito, textos de representação para textos escritos. Quanto ao ator, “[...] o treinamento para transmissão de textos de representação é muito diferente do treinamento para a interpretação de textos dramáticos” (1995, p. 247).

A terceira função do treinamento é a de preservar “[...] o conhecimento secreto” (1995, p. 247). Nos países de tradição oriental os métodos de representação são patrimônio de famílias ou grupos “[...] que guardam cuidadosamente seus segredos. Ser selecionado para o treinamento é ter acesso ao conhecimento esotérico, poderoso e bem guardado” (1995, p. 247).

A quarta função sugerida por Schechner é a de ajudar os atores a adquirir autoexpressão.

Este gênero de treinamento se especializa em trazer o íntimo para fora – ele está mais interessado em psicologia do que em comportamento, e está presente no trabalho de Grotowski, de Stanislavski e do Actor's Studio. A expressão pessoal está intimamente entrelaçada na interpretação de textos dramáticos. [...] Este tipo de ator não adiciona ou varia um papel fixado, mas se mostra a si mesmo no papel atravessando-o. O ator exige mais da realidade que do papel. O papel existe mais como texto dramático do que texto de representação. A expressão pessoal do ator é torcida e misturada na interpretação do texto escrito. O texto assume um sabor pessoal e desse modo as plateias desfrutam tanto o sentido de um ato coletivo quanto a participação numa revelação privada (1995, p. 247-248).

Finalmente, a quinta função do treinamento é a de formar grupos. Nas culturas individualistas, diz Schechner, a formação de grupos é necessária como resistência, nas tradições de representações coletivas, ao contrário, a corrente principal é o grupo. Um grupo pode ser biológico ou sociológico, ambos configuram vínculos muito fortes entre os participantes e têm em seu líder, ainda segundo Schechner, um pai ou uma mãe que ensina às crianças. “Os grupos fundem-se na mais forte fidelidade que uma cultura pode oferecer. É por isso que os grupos euro-americanos às vezes parecem família, religiões ou células políticas” (1995, p. 248).

Sobre a questão da diferença de treinamento de ator para a transmissão de textos de representação e para a interpretação de textos dramáticos, podemos

compreendê-la como um treinamento baseado na ação e um treinamento baseado na *psicotécnica*.

A psicotécnica guia o ator para um desejo de se expressar [...], preocupa-se com as intenções, os sentimentos, emoções, e a identificação ou não do ator com a personagem, e [...] tem dominado a formação profissional do ator e pesquisa correspondente no teatro e na dança, pelo menos nos dois últimos séculos (BARBA, 1995, p. 187).

A pré-expressividade, ao contrário, considera que a “[...] expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele – de suas ações, do uso de sua presença física. Trata-se do fazer e de como é feito, que determina o que um ator expressa” (BARBA, 1995, p. 187). Barba (1995) observa que quando um espectador vê um ator expressando sentimentos, ideias e ações, ele vê a “manifestação de uma intenção e um significado”, e são levados pela expressão do ator, a “[...] identificar o que os atores estão expressando e como eles expressam isso” (BARBA, 1995, p. 187-188), ou seja, o espectador vê o resultado geral do trabalho do ator, e não o processo através do qual esse resultado foi alcançado.

São, portanto, dois níveis de organização do trabalho do ator. No primeiro, o ator se prepara para adquirir a competência de se expressar diante do espectador, mas no qual o ator ainda não tem o objetivo de se expressar diante dele, ou seja, um nível *pré-expressivo*. O segundo, quando o ator já adquiriu competência para isso, é aquele em que o ator trabalha para criar um espetáculo com a intenção de apresentá-lo ao espectador, ou seja, é o da *expressão*, no qual o ator tem a intenção de expressar algo a alguém. O nível pré-expressivo, alerta Barba (1995), não pode ser separado do expressivo, pois um está incluído no outro, a não ser quando pensado num nível operativo, e com o objetivo de trabalhar o *bios* cênico do ator. O nível pré-expressivo é, portanto, aquele “[...] que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o *como* o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador [...]” (BARBA, 1995, p. 188). O nível pré-expressivo é o campo de estudo da Antropologia Teatral.

Esse modelo abstrato sobre o trabalho do ator – o nível pré-expressivo – está ligado à ideia de treinamento no que este tem de pedagógico e/ou formativo, pois implica compreender a possibilidade de transformar o modo segundo o qual o ator realiza seu trabalho. O treinamento, assim, seria um espaço para fomentar a criação

artística antes mesmo de se ter o tema, o conteúdo, e as ideias para uma criação concreta.

3.2 O ENCONTRO COM O LUME: O APRENDIZADO DE UMA CULTURA TEATRAL

Para o início desta discussão é necessário rever alguns aspectos sobre os primeiros momentos de criação do UTA, já explanados nos capítulos 1 e 2, para traçar a trajetória da linha de treinamento pela qual optaram os atores que inicialmente compuseram o UTA, que foi adotada e embasou sua formação, até a forma como foi desenvolvida pelo grupo.

Como já vimos, os atores do UTA cursavam a graduação em Artes Cênicas na UFRGS. Na estrutura do funcionamento universitário, o aprendizado era calcado na relação professor-aluno, e deveria seguir o currículo definido pelos órgãos competentes da universidade, obedecendo a legislação federal²⁹.

Naquele período, o curso tinha seu currículo baseado na interpretação de textos, e a disciplina central do Curso era a Interpretação Teatral. O ensino institucional oportunizava aos atores do UTA uma formação *tradicional*, com o enfoque em preparar o ator para o estudo da ação dramática e da composição de personagem para que se cumprisse com eficiência a montagem de um texto dramático.

Em 1990, os atores do UTA tiveram seu primeiro contato com a linha de trabalho de ator desenvolvida por Luís Otávio Burnier, em colaboração com Carlos Roberto Simioni e, a partir daí, vislumbraram e começaram a buscar novas possibilidades de formação de ator.

Na ocasião, como também já foi mencionado nos primeiros capítulos, Maurício Guzinski era coordenador da Oficina Teatral Carlos Carvalho, ligada à

²⁹ Devo esclarecer que não se trata aqui de um juízo de valor sobre o ensino de teatro na UFRGS, ou ao Departamento de Arte Dramática, no qual me formei como aluna, e no qual atualmente exerço o cargo de professora. Trata-se apenas de explicitar como se dava o ensino naquele momento. Ao mesmo tempo, cabe salientar, que o quadro de professores das disciplinas práticas era e é constituído por professores-artistas (atores, diretores, cenógrafos) atuantes no campo artístico teatral, que somados aos demais colegas, e por grande influência de seu exercício artístico, vêm constantemente questionando e contribuindo para a discussão curricular. Devo ainda lembrar que o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, iniciou suas atividades em 1985, e foi oficialmente criado em 1986 por Burnier, com apoio de colegas da UNICAMP, assim como o UTA está integrado ao GETEPE – Grupo de Estudos de Teatro, Educação e Performance, da Faculdade de Educação da UFRGS (FACED-UFRGS).

Coordenação de Artes Cênicas, da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, e Gilberto Icle era estagiário. A Oficina Teatral Carlos Carvalho organizou oficinas com Burnier e Simioni, em Porto Alegre, com o objetivo de oportunizar a um número maior de atores e estudantes de teatro o acesso à linha de trabalho proposta, possibilitando aos próprios futuros atores do UTA ampliar o contato com as investigações desenvolvidas pelo LUME.

No período de dois anos, sobretudo Gilberto, Celina e Alice, sempre que possível, participavam de atividades propostas pelo LUME, tanto em Porto Alegre como em Campinas, na sede do grupo. Assim, quando o projeto para a criação do núcleo de pesquisa teatral é lançado pela Secretaria da Cultura de Porto Alegre, em 1992, os atores do UTA já tinham esse contato com o LUME, não só com o conteúdo do trabalho, mas com a forma de trabalhar. As propostas de pesquisa apresentadas pelos futuros atores do UTA, no processo de seleção, contemplavam aquela linha de trabalho. No caso de Celina, ela relatou que sua proposta de pesquisa era constituída pela investigação de treinamento e codificação de ações.

Após o processo de seleção para o início do projeto formou-se um grupo com objetivos, nível de experiência e linhas de formação bastante diferenciadas. A maior dificuldade, no entanto, era a organização do trabalho, uma vez que os participantes do projeto não tinham alguém que os orientasse em suas pesquisas. Esse grande grupo buscou se organizar de diferentes maneiras, com revezamento na condução de trabalhos, com diferentes propostas de trabalho, quando Gilberto, Alice e Celina, por vezes, lançavam as propostas de trabalho trabalhadas com o LUME. Esses primeiros esforços não surtiram efeito e, transcorridos um mês e meio da data de início do projeto, a metade dos participantes desistiu. Permaneceram no grupo os atores fundadores do UTA – Gilberto, Celina, Alice, Roberto, Sirlei e Silvana –, dos quais, sabemos, Gilberto e Celina permanecem até hoje.

Por que refazer esse primeiro momento do trajeto do grupo? Justamente por compreender que houve aqui uma opção, uma crença na linha de trabalho investigativo de formação de ator apresentada pelo LUME e, sobretudo, uma opção por uma ética, uma forma de trabalhar.

Para Burnier, a arte do ator ocidental está baseada em elementos altamente subjetivos, provenientes de fatores históricos diversos como, por exemplo, a “[...] identificação psíquica e emotiva” (BURNIER, 2009, p. 20) com o personagem. Comparado ao ator oriental, como o ator do *Nô*, do *Kabuki*, entre outros, o ator

ocidental é carente de técnica própria. O teatro oriental, ao contrário, está fundado em técnicas corpóreas codificadas e precisas, “[...] que levam o ator a um conhecimento e domínio primoroso de seu instrumento de trabalho e, por meio deste, de sua arte (entenda-se por ‘arte’ as faculdades criadora e operativa do homem)” (BURNIER, 2009, p. 20).

Burnier (2009) salienta que, em sua investigação sobre a arte de ator, constatou a fragilidade com que era trabalhada a relação entre a técnica e a criação. Quanto aos métodos adotados, notou a carência de técnicas corpóreas e vocais de representação, codificadas e estruturadas. Em relação à criação, ou “à vida”, sentia a “[...] incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator” e observa que é reforçando os dois polos entre técnica e criação, através de sua exploração, que será possível proceder a um estudo objetivo que permita “[...] vislumbrar a arte de ator” (BURNIER, 2009, p. 20). Assim, diz Burnier:

A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados que, por sua vez, formarão uma gramática que vai do exercício ginástico à ‘figuras de estilo’ (BURNIER, 2009, p. 20).

Quanto às “figuras de estilo”, ou “figuras de expressão”, Burnier esclarece que é um termo criado por Etienne Decroux para designar “[...] uma sequência de ações estruturadas a partir de uma técnica precisa, que são expressivas e significantes” (2009, p. 29).

Em sua tese de doutoramento, Burnier investiga a arte de ator no sentido oposto ao da interpretação, usual na formação tradicional acadêmica naquele período, ou seja, a arte da *representação*, o que significa ver o ator como “[...] alguém que *representa* e não que *interpreta*” (BURNIER, 2009, p. 21)³⁰. Ele diz que

³⁰ Uma vez que orientava meu trabalho no UTA sob tais noções, para fins desse estudo, optei por utilizar a diferenciação entre *interpretação* e *representação* colocada por Burnier (2009), pois as mesmas me auxiliam a localizar e discutir as práticas de formação e criação do UTA ao longo de seu percurso. No entanto, tal diferenciação não é mais utilizada pelo LUME. Sobre a questão consultar Ferracini (2011 e 2013).

[...] interpretar quer dizer traduzir, e representar significa 'estar no lugar de' (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim, quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa, está encontrando um equivalente [...] (BURNIER, 2009, p. 21).

Burnier (2009) observa que seu mestre, Etienne Decroux, defendia que, para o ator ser um artista, deveria encontrar um *equivalente*, e que sua função não é de dar uma *leitura* ou *traduzir*, mas de *representar*:

Por pouco o teatro não seria arte, pois ele evoca a coisa pela própria coisa: o obeso pelo obeso, a mulher por uma mulher, o corpo por um corpo, o verbo pelo verbo [...]. Em resumo: para que a arte seja, é necessário que a ideia da coisa seja dada por uma outra coisa (DECROUX apud BURNIER, 2009, p. 21).

E ele continua, dizendo que “[...] todo intérprete é um *intermediário*, alguém que está entre” (BURNIER, 2009, p. 22). No teatro baseado na noção de interpretação, ou seja, do ator que interpreta um personagem dado por um texto, existe a questão da identificação do ator com o personagem; ao interpretar, o ator “[...] pressupõe a existência da *persona*, à qual busca, *de acordo com as suas possibilidades*, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco” (BURNIER, 2009, p. 23). O maior objetivo do ator, nesse caso, é de traduzir a personagem para o espectador. O ator está entre o personagem e o espectador, ou seja, o ator está intermediando, sendo o *intérprete* de um personagem ficcional, para um espectador.

Por outro lado, no teatro baseado na noção de representação, aquele do ator que não interpreta, mas representa, do ator que não busca um personagem pré-existente, mas “[...] constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas”, um teatro no qual “[...] o ator ao representar não é outra pessoa, mas a representa” (BURNIER, 2009, p. 23), temos o personagem entre o ator e o espectador. Nessa relação o espectador é o *intérprete*, ele fará a sua leitura do personagem. “O ator age, emite sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê, interpreta essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador [...]” (BURNIER, 2009, p. 22-23).

A partir de Burnier, Ferracini traz, para fins de seu estudo sobre a atuação não-interpretativa, uma “primeira definição” da diferenciação entre Interpretação e Representação:

A Interpretação está intimamente relacionada com o texto dramático. O intérprete funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de sua personagem são retirados do texto e/ou em função deste. [...] Por outro lado, a Representação, como já mencionado, independe do texto dramático. O ator cria a partir de si mesmo. Assim, sem informações preliminares ou dados para a construção de sua personagem, ele necessita operacionalizar uma maneira nova de construção de sua arte. Ele necessita, então, de parâmetros objetivos que permitam a construção de uma cena independente de informações literárias, analíticas ou psíquicas. Esses parâmetros serão as ações físicas e vocais orgânicas (FERRACINI, 2003, p. 45-46).

Em suas pesquisas, Burnier tinha como objetivo desenvolver técnicas de *representação* para o ator, e nesse sentido,

[...] o primeiro passo para uma elaboração visando a técnicas de representação era introduzir, no âmbito do trabalho do ator, o espaço no qual ele se trabalhasse. Um treinamento que, além de trabalhar o aspecto físico e mecânico, trabalhasse também o universo interior do ator e, sobretudo, os canais de comunicação entre eles. Isso de maneira sistemática e disciplinada (BURNIER, 2009, p. 63).

Há, no treinamento proposto por Burnier e o LUME, uma dupla função, uma vez que ele

[...] prepara o ator, que apronta, elabora e aprimora sua técnica corpórea e vocal de representação. Enquanto a técnica de representação é o conjunto de materiais elaborados, codificados e sistematizados, resultantes do treinamento, é o que fica, o que passa a existir distante de si, como uma ‘segunda natureza’, pertencente a uma segunda realidade e sempre sujeita à revisão (BURNIER, 2009, p. 177).

Ao discutir a noção de *comportamento restaurado*, de Schechner (1995), Burnier observa que esse pode ser compreendido como as ações físicas memorizadas e sistematizadas, e que em se tratando do teatro, “[...] a principal característica da representação é a técnica de ator que pode ser repetida [...]” (BURNIER, 2009, p. 176). E ele acrescenta, dizendo que

[...] a técnica de representação significa, portanto, algo que pode ser repetido, rerepresentado, um conjunto de ações estruturadas e codificadas

que podem ser trabalhadas, modeladas, transformadas, reestruturadas, é precisamente nisto que o treinamento se distingue da técnica de representação (BURNIER, 2009, p. 176-177).

A abordagem técnica do treinamento pode ser individual, elaborada pelo próprio ator, ou como “[...] o aprendizado técnico de técnicas já elaboradas e codificadas, um aprendizado que vem imposto de fora” (BURNIER, 2009, p. 64), ou seja, “[...] na assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar e articular o corpo, na apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico” (BURNIER, 2009, p. 64).

No período de sua formação e elaboração de seu treinamento, o UTA dedicou-se imensamente ao aprendizado de técnicas já elaboradas, buscando, sobretudo, compreender os princípios que regem o ator quando em estado de representação. A busca dessa compreensão estimulava os atores a explorarem as possibilidades expressivas, de representação, dos próprios exercícios, que se mantendo como raiz formal e de qualidade de energia, geram sequências de ações, que, contextualizadas, transformam-se em cenas, ou seja, é o treinamento também como um espaço de exercício de criação por parte do ator.

A dupla função do treinamento colocada por Burnier, e a forma como o UTA passa a desenvolver o seu treinamento, relaciona-se, a meu ver, com a noção de treinamento como *práxis* e *poiesis* de Bonfitto (2009). *Práxis*, para ele, relaciona-se com praticar ações, que são intencionais e são um meio para um fim. *Poiesis* está relacionado com a atividade de construir ações “[...] através das quais algo é gerado e passa assim a existir. Poiesis envolveria, portanto, antes de mais nada, a ação de ‘trazer algo à tona’ [...]” (BONFITTO, 2009, p. 37).

Os exercícios do treinamento técnico, ou do treino como *práxis*, são transmitidos por meio de imitação, sendo que o aprendiz observa e imita. Não há explicação verbal, nem comentários explicativos sobre os exercícios, pois o importante é que, em primeiro lugar, o aprendiz aprenda a executar e, ao compreender o exercício, compreenda também seus objetivos e efeitos. Em um segundo momento, quando o exercício já estiver introjetado pelo aprendiz, é que algumas correções poderão ser efetuadas pelo orientador, mas não explicativas, e sim por meio de observações curtas e sucintas, ou por meio de toques no corpo do aprendiz. O orientador também pode solicitar a execução de uma variação do exercício, para possibilitar ao aprendiz uma “[...] compreensão prática do erro”

(BURNIER, 2009, p. 134). O aprendizado dá-se, então, pela observação, imitação, e “conquista” do exercício por parte do aprendiz – quando ele não precisa mais de modelo para imitar – pela apreensão e compreensão dos objetivos e efeitos do exercício.

Sobretudo, o treinamento deve privilegiar o “contato corpo-pessoa”, e “[...] abrir os canais para essa comunicação, permitindo o desenvolvimento da pessoa e o modelar e articular de seu corpo. Trabalhar essa polaridade é fundamental para o ator e para que o treinamento tenha sentido e seja útil para sua arte” (BURNIER, 2009, p. 63).

Barba (2000) diz que o desenvolvimento do teatro de arte termina com a Segunda Guerra Mundial, com o fascismo e o stalinismo. Brecht e Piscator buscam o exílio, Stanislavski não pode mais trabalhar em seu teatro, Meyerhold é torturado e fuzilado, e todo o conhecimento e criação desenvolvidos por eles desaparece. No entanto, o “big-bang” provocado por aqueles atores e diretores no começo do século XX colocou questões sobre “[...] o ‘porquê’ do ato teatral e sobre suas próprias necessidades” (BARBA, 2000, p. 91). Os atores, segue Barba, são tomados por um “[...] espírito de busca, ou talvez a busca de um sentido, um sopro de transcendência que não tem nada a ver com religião, mas que insiste em dar ao teatro um valor que vai além de critérios estéticos, [...]” (BARBA, 2000, p. 91-92). A tradição teatral se dissolve e surgem várias “pequenas tradições”, como o teatro do oprimido, o da crueldade, pobre, de imagens, de grupo, de pesquisa, entre outras, e cada uma delas com seus próprios critérios, seus valores e suas visões. Mas o importante, diz Barba, é sabermos qual é a nossa “pequena tradição”, através de nossa identificação com as ideias dos artistas que a criaram e pertencem a ela, com os quais nos identificamos, e para com os quais temos uma ligação muito forte e uma extrema lealdade (BARBA, 2000).

Nós, do UTA, sabemos qual é nossa “pequena tradição”, o teatro da “arte de ator”. As bases que fundamentam o treinamento do UTA advêm do legado das pesquisas de Burnier, que permanecem vivas e em constante desenvolvimento através da arte de ator dos atores-pesquisadores do LUME³¹. Um teatro baseado na

³¹ É necessário esclarecer, mais uma vez, que a discussão sobre a noção de *treinamento*, e sobre a forma como este se apresenta no UTA, está relacionada ao período de trabalho do grupo referente a tal discussão, ou seja, ao momento em que o treinamento do UTA se constrói e respinga no processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*. Obviamente, tal prática, e tal conceito, estão em

representação, no qual o ator deve preocupar-se em “[...] 1) executar as ações (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica); 2) estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo da vida em seu corpo e sua pessoa. [...]” (BURNIER, 2009, p. 24).

3.3 O TREINAMENTO DO UTA

Em sua dissertação de mestrado, posteriormente editada sob o título *Teatro e Construção de Conhecimento*, Icle (2002) concentra-se no estudo da improvisação como formação do ator. O livro apresenta, igualmente, a descrição pormenorizada dos exercícios utilizados no treinamento do UTA no período de 1992 a 2000. Para Icle, a Improvisação é “[...] a forma e o próprio conteúdo do trabalho do ator [...] na formação do ator, ela pressupõe o estudo da presença e da ação física” [...] (ICLE, 2002, p. 81). Nosso colega diz que ela “[...] se confunde com a transformação deste ator” (ICLE, 2002, p. 79). É no treinamento que a improvisação é grandemente explorada, para desenvolver a compreensão do ator sobre os exercícios trabalhados.

O treinamento criado pelo grupo, constituído pela prática de técnicas corpóreas e vocais e de representação (BURNIER, 2009) tem como primeiro objetivo “[...] construir uma presença cênica que seja capaz de sustentar o trabalho criativo do ator, ao mesmo tempo em que é fonte de criação deste [...]” (ICLE, 2002, p. 100).

Dessa forma, os exercícios das diferentes técnicas corporais codificadas utilizadas em seu treinamento são trabalhados por intermédio da improvisação, individual e em grupo, para sua efetiva incorporação, e para explorar as suas possibilidades expressivas. Assim, chegamos ao segundo objetivo do treinamento expresso nos ideais do UTA nos primeiros anos:

[...] construir uma capacidade de autonomia, fazendo do ator um artista *senhor* de seu *métier* e com iniciativa de trabalho e criação, sendo capaz de criar independentemente de um diretor ou de alguém que lhe diga o que fazer, mas não, necessariamente isolado de um grupo (ICLE, 2002, p. 100).

constante revitalização e atualização, e, nos dias de hoje, não se apresenta, ou é compreendido da mesma forma, tanto no trabalho do UTA, como do LUME. Sobre essa questão da atualização do sentido do treinamento ver, ainda, Barba (2007).

Para refletir sobre o treinamento do UTA, tal qual o experienciei, abordarei o treinamento da forma como se dava no período imediatamente anterior ao processo de criação de *Mundéu, O Segredo da Noite*, quando o grupo estava se reestruturando. Mais uma vez, gostaria de reiterar que, para fins deste estudo, a ênfase está, sobretudo, no “como” se dava o treinamento, ou seja, como era a coordenação de Gilberto, que regras balizavam o trabalho, qual a relação entre os antigos e novos integrantes do grupo e como se dava esse aprendizado.

Desde o início do projeto da Prefeitura de Porto Alegre, quando permaneceram no grupo de pesquisa apenas os seis atores que vieram a compor o UTA, e até o grupo mudar-se para a Cia. de Arte, conforme explicitarei no segundo capítulo, o treinamento se realizava das sete horas da manhã até a uma hora da tarde. O grupo, por forte influência do LUME, como disse Celina, era bastante rigoroso com o cumprimento das regras do grupo. O silêncio era o grande “orientador” do trabalho e da disciplina, pois conduzia a outra qualidade de relação consigo, a outra forma de comunicação e de estado criativo. O silêncio e a dança das energias durante o trabalho criam mesmo uma *atmosfera*: “[...] o espaço, o ar em redor que você encheu de atmosfera sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos. A atmosfera incita-nos a atuar em harmonia com ela” (CHEKHOV, 1996, p. 60), pois ela “[...] está realmente difundida no ar, envolvendo pessoas e eventos, enchendo recintos, flutuando nas paisagens, impregnando a vida de que ela é uma parte integrante” (CHEKHOV, 1996, p. 65).

O ator e pedagogo Chekhov ainda nos diz que existem inúmeras maneiras de criar atmosfera e uma delas podemos bem compreender como aquela que se pode criar durante um treinamento, pois envolve um “[...] agrupamento de atores, suas vozes, com toda variedade de timbres, seus movimentos, suas pausas, suas mudanças de ritmo, todas as espécies de efeitos rítmicos, marcações e maneiras de atuar” (CHEKHOV, 1996, p. 63).

A organização do treinamento e os exercícios que foram compondo esse trabalho diário foram se fazendo a partir do trabalho desenvolvido nas oficinas com o LUME, e ainda através da contribuição de cada um, a partir de técnicas já conhecidas. Cada ator era responsável por dirigir a parte do treinamento em que a técnica sobre a qual tivesse maior domínio técnico e conhecimento fosse trabalhada.

Os exercícios de acrobacia, por exemplo, foram transmitidos e trabalhados com o grupo inicialmente por Sirlei Alaniz e, quando ela deixa o grupo, ainda antes

da criação de *Klaxon*, Gilberto, que tinha mais facilidade e domínio técnico nesse tipo de exercício, passou a orientar o trabalho cada vez que o conteúdo fosse a acrobacia³². Da mesma forma, Alice era responsável por conduzir o treino do exercício do samurai, Celina e Gilberto o treino do exercício da batalha³³ e Silvana técnicas de dança contemporânea, sobretudo para fins de aquecimento. Assim, cada um foi assimilando, tanto os exercícios, como a forma de transmiti-los, trabalhá-los e aperfeiçoá-los.

Aos poucos, os exercícios foram se ordenando e se fixando no treinamento e todos adquiriram o conhecimento necessário, tanto para que o treinamento se realizasse de forma mais individualizada, como para transmiti-lo nas oficinas que o grupo ministrava. Celina relatou, que mesmo quando Gilberto assumiu a direção do grupo, essa forma de proceder, com o rodízio da condução dos exercícios ainda vigorou por muito tempo. Com relação a Gilberto, nesse momento do treinamento, ele trabalhava como os demais atores, no entanto, programava-se para, ao mesmo tempo, observar e estimular os colegas, quando houvesse uma estagnação sobre um mesmo trabalho e mesmo tomar a direção se assim fosse necessário.

Iniciei meu treinamento junto ao UTA após participar como atriz do projeto Oficina-Montagem, que culminou no espetáculo *O Ronco do Bugio*. O aprendizado dos exercícios dava-se por imitação. Gilberto conduzia o treino, e Alice, Silvana e Celina treinavam normalmente conosco. Elas tomavam a iniciativa de auxiliar de alguma forma, quando algum dos atores tinha muita dificuldade em executar o exercício pedido. Por exemplo, o passo da dança dos ventos era sempre de grande dificuldade para muitos atores participantes das oficinas. Nesse caso, Alice ou Celina se colocavam frente a frente com a pessoa, de mãos dadas, como se fosse um “corrupio” e, simplesmente, iam executando o passo para que a pessoa sentisse e o imitasse. Em nenhum momento explicavam verbalmente, apenas faziam.

No mesmo caminho, Gilberto conduzia o treinamento da forma o mais econômica possível. Falava apenas o necessário. Muito sério, sem expressar nada, além da seriedade e compenetração. Celina e Alice acompanhavam Gilberto na seriedade e compenetração. Todos os participantes chegavam com no mínimo quinze minutos de antecedência, colocavam a roupa para o treinamento e faziam

³² Ver Icle, 2002.

³³ Ver Icle, 2002.

uma limpeza no chão da sala de trabalho. Os demais iam chegando, se trocavam e já começavam a correr. Ninguém dizia nada. Iniciávamos sempre com uma corrida. Depois de algum tempo, Gilberto lançava uma bolinha de jogar tênis e começava imediatamente o jogo da bolinha. Após algum tempo, quando a bola chegasse novamente às mãos de Gilberto, ele a retirava de jogo e já começava a fazer o primeiro exercício de alongamento. Havia uma sequência estabelecida, que ia sendo assimilada com a repetição constante. Quando todos já conseguiam executar, uma vez ou outra, Gilberto fazia algum comentário. A partir dessa sequência de aquecimento, Gilberto já iniciava o trabalho com os amortecedores³⁴ e dali ia fazendo a transição para os demais exercícios. Quer dizer, os exercícios iam se encadeando uns nos outros, já trabalhando a questão das transições e, assim, podíamos seguir por horas, sem parar, sem “quebrar” a atmosfera do treinamento. Com o passar do tempo, essa grande “dança das energias” da sequência dos diferentes exercícios ao longo do treinamento era assimilada, compreendida pelo corpo e se microdiluía, ou se condensava, nas improvisações dos atores sobre apenas um dos exercícios, tornando-o vivo, dinâmico e pleno de possibilidades expressivas.

Antes de prosseguir, gostaria de me referir à questão do aquecimento. O UTA, desde o início, quando participei da primeira oficina, traz mais ou menos essa ordem inicial de exercícios que descrevi até o momento, dedicando ao menos trinta minutos para o aquecimento corporal e não apenas como aquecimento, mas também como um suporte para o condicionamento, uma vez que, além de alongamentos, há também exercícios abdominais e apoio, que auxiliam a desenvolver a potência muscular para a acrobacia, por exemplo.

Sobre essa questão, Celina contou que, em um determinado período, quando foram a Campinas apresentar o espetáculo-demonstração, *O Mestre Ausente*, para Burnier, os atores do UTA e do LUME treinaram na mesma sala. Ao final do treino, Celina conversou com Simioni e ele observou que não era aconselhável o trabalho de alongamento, pois desvincula-se da proposta dos exercícios do treinamento em si, sobretudo pela mecanicidade e estado corporal que tenderia para uma soltura, um amolecimento do corpo que não seria indicado para o treinamento.

³⁴ Exercício do treinamento que consiste em ir ao chão e subir utilizando as extremidades do corpo de forma a amortecer a queda e impulsionar a subida.

No entanto, o UTA manteve o aquecimento na parte inicial do treinamento, estimulado por Alice, que, segundo Celina, havia participado de uma oficina oferecida pelo LUME, com Natsu Nakajima, em Campinas, na qual ela transmitia uma sequência de exercícios de aquecimento.

Para Lacascade, um dos fundadores do *Ballatum Théâtre*, o “treinamento” está relacionado com o “aquecimento” e o treino engloba ambos. O aquecimento, diz ele, serve para que atores ou esportistas não se machuquem, não sofram fraturas ou distensões musculares, sendo um processo natural e orgânico para o ator. O aquecimento é “[...] uma preparação do corpo e do espírito para cumprir uma performance física em boas condições” (LACASCADE, 2000, p. 130). Para um atleta, o aquecimento precede uma competição, já o treinamento não tem a mesma função para o trabalho do ator. Nesse caso, o treinamento se aproxima da noção de ensaio, pois além de trabalhar a precisão dos gestos, o ator mantém o corpo em estado de trabalho, simula jogos e, mesmo, se diverte (LACASCADE, 2000). E essa preparação tem relação com a atmosfera, pois o aquecimento diário está ligado ao lugar, assim como o aquecimento antes de entrar em cena, porque “[...] no lugar onde nos aquecemos, o próprio lugar se aquece [...]” (LACASCADE, 2000, p. 130).

Com efeito, a sequência de exercícios do treinamento, como vimos, foi se organizando por intermédio do próprio treinamento. O treinamento naquele período de um ano, entre *O Ronco do Bugio* e *Mundéu*, *O Segredo da Noite*, apresentava na primeira parte a sequência já explanada anteriormente: corridas, jogo de bolinha ou outro jogo mais aeróbico, alongamento e exercícios para reforço de musculatura, amortecedores. Após o trabalho com os amortecedores, o qual incluía o trabalho com saltos, quedas, desequilíbrios, elementos acrobáticos, como rolinho, parada de três apoios, ponte, mata-borrão, entre outros, trabalhávamos os *elementos plásticos*³⁵, a seguir o *koshi*, e *dança dos ventos* ou *samurai*.

Celina observou que o grupo naquela época percebeu que, dependendo da sequência em que organizavam os exercícios do treinamento, o esforço, que já era grande, ampliava-se ainda mais. O *samurai*, por exemplo, exigia demais da musculatura das coxas e dos joelhos, então, colocavam-no depois da dança ou dos

³⁵ Os *elementos plásticos*, bem como o *koshi* e o *samurai*, são exercícios utilizados pelo UTA. Foram aprendidos ou adaptados a partir de treinamentos realizados com o LUME, e, conforme já informado anteriormente, estão detalhadamente descritos em Icle (2002), e, também, em Ferracini (2003).

elementos plásticos, pois com o corpo mais aquecido era possível evitar machucar-se.

E, ainda, o trabalho sobre a dança dos ventos era constante e o grupo dedicava grande parte do treino a ela, especialmente pela possibilidade de ser um disparador de estados criativos. A dança encaminhava muito especialmente para a livre improvisação, ou para o *voo*, momento no qual o ator “[...] se afasta do passo da dança, inventando ações distintas das precedentes e retornando ao passo básico sempre que necessário [...] é um momento de maior liberdade, [...] um pseudo-transe, [...]” (ICLE, 2002, p. 106-107).

Em um determinado momento, quando o treinamento já tinha atingido um nível mais avançado em termos de assimilação e domínio técnico e expressivo dos exercícios, Gilberto trouxe um cartaz, com a relação de todos os exercícios trabalhados e seus desdobramentos, por escrito. A partir daquele dia, cada ator conduzia seu treinamento, orientado pelo roteiro do cartaz, com a liberdade de escolher sua sequência de exercícios e como desenvolvê-los. O treinamento, então, embora executado individualmente, continuava inserindo o ator no grupo, uma vez que todos trabalhavam juntos, na mesma sala, num procedimento que é utilizado pelo UTA até hoje. Por vezes, Gilberto introduzia e participava de alguma atividade conjunta ou, por vezes, interrompia seu próprio treinamento e observava os atores. Gilberto dizia uma ou outra palavra, bem precisa. Suas observações, que eram direcionadas para uma pessoa em especial, pelo modo como ele dizia, de forma geral, servia para todos. A própria pessoa para a qual estava sendo efetuada a observação poderia não se dar conta que era para ela. Aí está, portanto, outra questão importante relacionada ao treinamento tal qual realizado nesse período: “[...] é o como trabalhar que interessa, mais do que o que trabalhar. É o ator quem vai apreender desta experiência o que lhe interessa” (ICLE, 2002, p. 100).

Mas, um aspecto da transformação do treinamento, no trabalho do UTA, foi fundamental para que todo esse processo pelo qual os atores passaram pudesse constituir uma função criativa, tal qual eu a descrevo.

Trata-se de uma possibilidade singular e um objetivo que caracterizou o trabalho do grupo por longo tempo e, de fato, só foi rompido completamente no processo de criação de *Cinco Tempos para Morte* (2010), embora tenha sido já experimentado desde *O Ronco do Bugio* (1996): a transformação passo a passo dos exercícios de treinamento em cena teatral.

Essa possibilidade ficará mais clara adiante, quando analiso a demonstração técnica *O Mestre Ausente*, entretanto, posso adiantar que esse trabalho – de transformação dos exercícios de treinamento que visavam a preparação e o autoconhecimento dos atores para uma cena na qual apenas traços muito vagos desses exercícios poderiam aparecer –, constituiu para o grupo um *modus operandi* que possibilitou uma maneira específica de trabalho criativo, aduzindo à possibilidade de autonomia plena do ator em relação ao espetáculo, ao diretor ou a qualquer outro mecanismo que não tenha o próprio ator como centro. Voltaremos a esse ponto em breve.

Atualmente, nosso treinamento não se dá da mesma forma, principalmente desde *A Mulher que Comeu o Mundo*, apresenta o clima lúdico, no qual há simulação de jogos e diversão, como disse Lacascade (2000). Os treinamentos, atualmente, não são diários, devido aos vários compromissos do grupo e dos atores individualmente. Mas, creio que a diversão dos encontros para o treinamento, expressa a alegria e o prazer de estarmos ali, juntos, a cada dia de treinamento, nos mantendo constantemente em estado de trabalho. Com tantos anos de grupo, o treinamento parece não ser mais do que “[...] o traço existencial do grupo” (LACASCADE, 2000, p. 131).

O treinamento é, também, estar em estado de aprendizado e de pesquisa constantes. E, mesmo com os desvios provocados pela opção de sermos professores-artistas, é o treinamento que nos agrega, sempre. E, muitas vezes, o próprio ensaio dos espetáculos em repertório pode ser compreendido como um treinamento, pois seguimos trabalhando e improvisando novas possibilidades, retomando outras, enfim, trabalhando tanto na linha da *práxis*, como da *poiesis*, na qual o próprio treinamento se torna invenção (BONFITTO, 2009). Na forma como fomos constituindo nossa prática teatral acabamos por subverter um pouco a “ordem” das coisas, a saber:

No teatro tradicional, existe um período de aprendizado, mas depois o ator entra na profissão e suas únicas possibilidades de desenvolvimento lhe são oferecidas pelos diversos papéis que interpreta [...] no terceiro teatro, você tem um treinamento entendido como aprendizado e pesquisa. O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota [...] o espetáculo. O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos. O treinamento não equivale ao ensaio porque o ensaio refere-se ao espetáculo, enquanto o treinamento não. [...] no teatro tradicional você tem

um binômio ensaio-espetáculo, no terceiro teatro você tem um trinômio treinamento-ensaio-espetáculo (BARBA, 1991, p. 73).

Assim, o espaço do treinamento, como dimensão objetiva e cotidiana de formação dos atores do UTA, acabou se tornando um dispositivo potente para isso que nomeio de *função criação*.

Embora aparentemente o treinamento não fosse um momento de criação, ele impulsionou um modo de criar no interior do trabalho do grupo que foi gestado, certamente, nos anos em que o grupo se dedicou a esse intenso treinamento. Seja na preparação dos atores ou no transbordamento que os exercícios tiveram, indo da preparação para sua paulatina transformação em cena; seja na disciplina, desde a mais rígida até a mais flexível; o treinamento foi constituindo a *função criação* em virtude do estabelecimento de um espaço de autonomia e responsabilidade calcado sobre o ator.

Aqui fica mais evidente porque a *função criação* no trabalho do UTA não é uma estrutura fixa, um repertório de caminhos possíveis a serem seguidos, mas uma função móvel, elástica e aderente ao espaço entre os atores. Não se trataria, portanto, de uma função individual, mas de uma função que atravessa todos e cada um, um funcionamento que somente pode ter lugar no coletivo.

3.4 O MESTRE AUSENTE

Em 1994, o grupo cria um espetáculo-demonstração intitulado *O Mestre Ausente*³⁶, no qual apresenta de forma didática os principais elementos do treinamento sistematizado pelo UTA, baseado nas pesquisas do LUME, e dos próprios atores do UTA.

Considero importante abrir este espaço para o *Mestre*, pois como o título do espetáculo-demonstração aponta, ele se refere a uma trajetória baseada na procura de uma concretude para o desenvolvimento do trabalho, à busca de uma formação própria como ator. Dessa forma, o *Mestre*, na verdade, são “[...] os elementos que se constituíram de fato em materiais de trabalho, que foram nascendo da sua própria vivência e descoberta conjunta dos pontos de apoio para suas experimentações e

³⁶ Sobre *O Mestre Ausente* e a trajetória artística do UTA, ver Lisboa (2012).

criações: o chão, o ar, o bastão, o encontro, a música e a ausência” (LISBOA, 2007, s/p).

Figura 5 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (a)



Alice Guimarães, Silvana Stein, Gilberto Icle e Celina Alcântara, em *O Mestre Ausente*, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

O que se vê, nesse momento, não é um mestre, mas uma determinação evidente de busca de domínio das habilidades necessárias ao trabalho do ator. Pode-se pensar que, para chegar a realizar tal espetáculo-demonstração, o treinamento era preponderante para o grupo, era o que ligava os participantes, e o vetor para o qual se direcionavam seus esforços. Havia a crença de que por intermédio dele seria conquistada a autonomia que faria dos atores os autores da sua atuação. Pode-se compreendê-lo, conforme Barba (1991), como um teste que colocou à prova as intenções dos atores, que encontraram um sentido no próprio trabalho e que procuraram se transformar como seres humanos e como membros constituintes de um grupo. Faço essa afirmação baseada em minha memória, pois assisti ao espetáculo-demonstração e minha percepção se confirma ao consultar o acervo desse momento do grupo.

A minúcia, o cuidado e o respeito ao trabalho e ao colega, a forma como foi realizada a apresentação diante do público, como cada ator narrava sua própria trajetória e oferecia sua cena à plateia, era o testemunho de um trabalho cotidiano, portanto, de um treinamento que tinha no físico um degrau para sua constituição como um ator criador. Tal espetáculo era como uma foto do caráter identitário daquele grupo. Sujeitos-atores se colocando de uma forma responsável, séria e

sensível diante do espectador, que era convidado a compartilhar o conhecimento construído, e, de fato, como público, saíamos de lá tocados. No momento da demonstração o que se via, ou ao menos o que eu via, eram atores que a cada momento se desvelavam e revelavam, agindo com verdade, atuando com verdade, sendo de verdade.

Para criar *O Mestre Ausente*, em um primeiro momento os atores decidiram aprofundar exercícios que realizavam no treinamento. Cada dupla de atores escolheu um exercício pelo qual tinha uma preferência, sobre o qual se detivera, até elaborar uma forma cênica. O objetivo era explorar as possibilidades técnicas e expressivas do exercício, do seu estado mais formal ao mais diluído, transformando-o até um nível em que não fosse mais reconhecido. Cabe salientar, que no treinamento desenvolvido até aquele momento, os atores já vinham trabalhando no “treinamento de representação” (BURNIER, 2009), com a construção de ações e partituras.

Figura 6 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (b)



Celina Alcântara e Gilberto Icle, em *O Mestre Ausente*, exercício da batalha com bastões, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Celina e Gilberto detiveram-se sobre o exercício denominado *Batalha*, e Silvana e Alice sobre o Samurai. Primeiro, Celina e Gilberto construíram uma sequência de ações de ataque e defesa, utilizando bastões como objeto. Em seguida, substituíram os bastões por sombrinhas, trazendo leveza para a figura. Em um terceiro momento trabalharam a batalha com os bastões e com os olhos vendados, com o objetivo de trabalhar a precisão das ações. Finalmente, buscaram trabalhar a batalha sem os objetos e a transformaram e adaptaram para dançar um Tango.

Figura 7 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (c)



Celina Alcântara e Gilberto Icle, em *O Mestre Ausente*, exercício da batalha substituindo os bastões por sombrinhas, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Figura 8 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (d)



Celina Alcântara e Gilberto Icle, em *O Mestre Ausente*, cena criada a partir do exercício da batalha transformado em tango, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Silvana e Alice se dedicaram ao *Samurai* e a *Gueixa*. Celina lembra que nesse período, quando as duplas iniciaram o trabalho de exploração dos exercícios, Luis Otávio Burnier veio a Porto Alegre orientá-los e observou que a energia do trabalho dos atores estava muito forte, muito *yang*. Foi nessa ocasião que o grupo começou a explorar como seria o feminino do Samurai e começou a trabalhar a figura da Gueixa³⁷. E, assim, os atores investigaram e codificaram maneiras de transformar os passos básicos do *Samurai*, grandes e fortes, em passos de gueixa, pequenos e suaves. E seguiram esse mesmo trabalho de transformação das ações de suas sequências de *Samurai*, para *Gueixa*.

Silvana e Alice se dedicaram à composição de sequências de ações com o Samurai e a Gueixa, utilizando bastões como objeto. Após, substituíram os bastões por objetos e, com o objetivo de trabalhar a mistura das energias forte (*Samurai*) e frágil (*Gueixa*), realizaram partituras que juntavam passos de ambas as figuras. Silvana, por exemplo, substituiu o bastão por um bule de porcelana.

³⁷ A Gueixa existe também como exercício desenvolvido pela atriz Iben Nagel Rasmussem, no entanto, na época o grupo não conhecia essa versão de Iben e inventou por si mesmo uma adaptação dos passos do Samurai para uma figura feminina.

Figura 9 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (e)



Alice Guimarães e Silvana Stein, em *O Mestre Ausente*, cena criada a partir do exercício do samurai e da gueixa, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

O caminho de transformação das partituras era tão longo que seria impossível para o público reconhecer as sequências finais (cenas) como oriundas das sequências iniciais (treinamento). Apenas por intermédio da demonstração dos atores, que se constituía da mostra de cada uma das transformações fase a fase, era possível compreender como as sequências iniciais iam aos poucos se transformando nas sequências finais e quais haviam sido as estratégias que cada ator realizou para chegar à cena.

Figura 10 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (f)



Alice Guimarães, em *O Mestre Ausente*, exercício do samurai, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Figura 11 – Apresentação de *O Mestre Ausente* (g)



Silvana Stein, em *O Mestre Ausente*, variação do exercício do samurai e da gueixa, recontextualizando-o a partir da utilização de um bule, Usina do Trabalho do Ator, 1994. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

E, assim, eles desdobravam suas partituras e mostravam, de forma poética e tocante para minha percepção de espectadora, todo o caminho percorrido e as minúcias de cada ação. Alice, por exemplo, partia de uma sequência que misturava passos do *Samurai* e da *Gueixa* e chegava a uma cena na qual realizava uma espécie de dança cômica, usando um gorro colorido, com música de Chiquinha Gonzaga que lembrava a figura de um palhaço, com movimentos como o de uma boneca que sai de uma caixa de brinquedos.

O caso d'*O Mestre Ausente* é exemplar, portanto, na trajetória da constituição da *função criação*. Essa encenação de si mesmo evidenciava que a criação para o grupo não era apenas um momento ou uma estrutura erigida a partir e sobre um espetáculo, sobre um tema, mas uma função pulsante que atravessava, já naquele momento, o trabalho de preparação, na medida em que ele não se constituía apenas como preparação, mas também e, sobretudo, como criação. A demonstração-

espetáculo deixava claro um modo completamente autônomo de criação, com a encenação do treinamento, e do caminho disciplinado dos atores.

3.5 TREINAMENTO DE ATOR E *FUNÇÃO CRIAÇÃO*

O treinamento é um momento de extrema delicadeza e complexidade. Delicado porque rompe com hábitos comportamentais, do cotidiano ao extracotidiano, exigindo novas organizações, uma nova reestruturação mental e física. Complexo por ser um processo de aculturação ou colonização, como diz Barba (1991; 1994a), que coloca o sujeito numa situação sem parâmetros. O treinamento é, portanto, o que insere o ator do UTA em uma nova cultura teatral. “[...] não há treinamento ‘neuro’”, diz Paya (2000, p. 152), ele está diretamente relacionado com um tipo específico de teatro. Inserido ainda em uma cultura teatral mais tradicional, o UTA, naquele primeiro momento, precisou descobrir: que teatro é este que fazemos? Um teatro que está alicerçado no ator como artista e como ser humano. Um teatro que não está baseado no texto. Um teatro no qual a palavra é o que o corpo do ator desenha como forma e produz como energia, ao colocar-se em ação, em movimento, em vida, “arte de ator”, como nos ensinou Burnier (2009).

O UTA precisou ainda descobrir: para fazer esse teatro é preciso fazer o quê? É preciso ter esse treinamento? O que precisamos aprender? A dar um passo com uma forma muito diferente daquela a que estamos habituados. Trabalhar, na verdade, “treinar” muito, até incorporá-lo. A pergunta seguinte foi: o que posso fazer com ele a seguir? E depois? E depois e até chegar ao espetáculo, ao público? O que é o nosso teatro? Como construí-lo? Como prepará-lo? O UTA foi respondendo a cada uma dessas perguntas pelo trabalho que desenvolvia no treinamento, o qual era amparado pelas pesquisas do LUME em seus primeiros anos. Foi respondendo a algumas e fazendo outras tantas.

Quando chegamos ao treinamento voltado para a investigação das máscaras - que trabalhamos como maquiagem para os espetáculos *O Ronco do Bugio* e *Mundéu*, e como objeto concreto para *A Mulher que Comeu o Mundo* -, anos mais tarde, especialmente no processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, penso que, no momento em que um de nós vestiu a máscara diante dos outros, foi como dar aquele passo ao qual não estávamos habituados, pois nenhum de nós havia se aprofundado no estudo das máscaras. Cada um a *recebeu*, a *vestiu*,

a *incorporou* de forma pessoal, única. E cada um se alimentava do uso da máscara que seu colega havia feito anteriormente. Esse colega havia nos presenteado com um possível caminho. E, assim, um a um, vamos à frente e através do legado do colega anterior, damos um passo à frente, dois para trás, e outro colega vai à frente, e leva o trabalho adiante, e, quando vemos, há ali, diante de nós, alguma coisa. Essa construção, sem palavras ditas, mas através de ações físicas, embora pareça individual, é conjunta. É dessa forma, pelo trabalho cotidiano, que vamos construindo um modo coletivo de investigar, de criar e que vamos nos constituindo como grupo.

A falta de saber o que fazer e como fazer nos coloca em um estado de desespero sem desespero, pois canalizamos nossa vontade numa busca, na busca de tentar produzir alguma coisa: criar. A partir dessa busca chegamos a um lugar e não sabemos mais como começou, quem começou. Isso, na verdade, não importa, não faz diferença alguma. Está aí a *função criação*: uma sucessão de desaparecimentos. Trata-se, com efeito, de uma ética, um fazer. Sinto que isso começa no processo de *Mundéu* e explode em *A Mulher que Comeu o Mundo* e em *Cinco Tempos*.

Esse lugar da *função criação*, do *fazer criador* conjunto, parece surgir quando se descobre, sem saber, o *como* fazer. E há uma confluência de vontades e esforços na qual não há nenhuma restrição. Todos vão lá e fazem. O que é esse saber? Uma resposta possível estaria no conhecer-se, pelo tempo que se trabalha junto e pelo exercício cotidiano do fazer teatral, ou seja, pelo treinamento.

Então, em que o treinamento contribui como um dos elementos para a *função criação*? Ele dá as bases em termos técnicos, artísticos e relacionais, pelo trabalho das relações interpessoais, e permite também que desapareçam as hierarquias, que desapareçam as individualidades. Isso, entretanto, não significa dizer que as pessoas individuais se anulam ou não têm opiniões, mas que o espaço da criação é inerte ao individual *stricto sensu*. Ao retomar o exemplo de quando estudamos as máscaras, pergunto: Como foi nossa relação com Inês Marocco, que ministrou a oficina de máscaras? Seria uma relação aos moldes de mestre e discípulo? Talvez sim. Mas Inês se foi e ficamos nós. E, mais uma vez, o mestre tornou-se ausente. Nós tivemos que trabalhar, tentar, tatear para descobrir nossas máscaras, descobrir como fazer nosso teatro e fazê-lo. Mas, após ter deixado o pensamento fluir por alguns instantes, retomemos o pensamento de forma mais objetiva.

A partir do exposto neste capítulo, seguirei buscando o sentido do treinamento para o UTA e como ele contribui para a *função criação*. A contribuição dá-se, em primeiro lugar, a partir da escolha dos atores do UTA, por se aprofundarem no estudo do sistema de trabalho de ator desenvolvido pelo LUME. O treinamento pode ser compreendido, então, como opção por um novo caminho, de um teatro não convencional, de um ator não convencional. Digo um ator não convencional, no sentido de um ator-pesquisador que está em constante processo de investigação e aprendizado, e para o qual o objetivo primeiro é construir seus próprios meios técnicos e expressivos, por intermédio do estudo e da incorporação dos ensinamentos das “pequenas tradições” (BARBA, 2000, p. 92), ainda vivas e a seu alcance.

A busca por esse treinamento acaba por agregar os atores em um esforço conjunto para organizar os meios necessários e iniciar seu aprendizado, para manter-se constantemente em trabalho e, finalmente, através da criação de um espetáculo, compartilhar sua “arte de ator” com o espectador. E aqui, alinho-me a Barba (1991), por compreender que o treinamento é, ao mesmo tempo, “[...] um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma [...]”, é a possibilidade de “[...] superar o divórcio entre intenção e realização [...]” e “[...] um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo” (BARBA, 1991, p. 59). Temos aqui a quinta função do treinamento segundo Schechner (1995) realizada: a formação de um grupo, no caso, do UTA. E o que podemos ver em relação ao UTA, pelo exposto até o momento, é que o treinamento garantiu o trabalho conjunto do grupo, e constituiu, portanto, uma função amalgamada, móvel.

Para seguir esse caminho de investigação sobre técnicas de preparação de ator o UTA precisou lidar com a organização do treinamento. No treinamento, há um planejamento inicial para cada dia, mas, ao mesmo tempo, ele se faz durante seu próprio percurso. É o trabalho durante o treinamento que aponta caminhos. O caminho pode ser aquele que contemple as fragilidades técnicas de cada um ou aquele que vai adiante, desenvolvendo e fazendo evoluir positivamente um exercício já aprofundado e com sua dimensão expressiva já explorada. O importante é o ator manter-se atento e aberto às questões apontadas pelo dia a dia de trabalho. Para que o trabalho avance, tentamos evitar as certezas, as facilidades, as soluções

imediatas de problemas, ao contrário, tentamos nos colocar em situações de incerteza. Se tomarmos como exemplo um exercício, vamos decupá-lo cada vez mais, esmiuçar, ramificar cada vez mais, abrindo-o e descobrindo novas possibilidades, que se pode experimentar, estruturar e acrescentar ao repertório já existente. O treinamento, portanto, ao mesmo tempo em que tem um planejamento e uma estrutura, as tem justamente para possibilitar descobertas que conduzam a novas interrogações e investigações.

Para que o treinamento se constituísse e possibilitasse o que venho descrevendo até o momento, as regras que instituíam o comportamento dos atores durante o mesmo foram fundamentais. Elas existiam não como parâmetros para cobranças e punições, mas como parâmetros de constituição de respeito pelo próprio trabalho e dos colegas. O respeito às regras é, portanto, respeito à própria arte teatral. E, entre as regras, a mais importante era a do silêncio na sala de trabalho durante o treinamento.

No exercício do silêncio descobre-se que é possível enxergar, ler e compreender o que fazemos de uma outra maneira, através dos sentidos, do corpo, do pensamento-ação. E, ao mesmo tempo, aprendemos a enxergar, compreender o outro dessa outra forma. Passamos a agir e nos comunicar de outro modo, como que em outro plano, outra instância, e a conhecer e saber ler os sinais emitidos pelos colegas. Essa forma de comunicação subliminar que acaba por se desenvolver é outra contribuição do treinamento para o estabelecimento da *função criação*. É importante, por exemplo, por ser um elemento essencial no trabalho improvisacional, para o momento mesmo em que se improvisa, quando temos que nos comunicar através da inter-relação das ações. E essa é outra contribuição do treinamento para a *função criação*, pois no UTA ele é fortemente direcionado para a exploração das possibilidades expressivas dos exercícios e, portanto, para a criação.

Há um aspecto importante que se deve tocar. É a questão da convivência constante entre os participantes do grupo e as consequências que toda convivência duradoura pode trazer. Diz respeito ao “[...] ator como homem e como membro do grupo” (BARBA, 1991, p. 59). Não tenho aqui o objetivo de fazer uma análise ou reflexão sociológica, no entanto, essa é uma questão importante para a manutenção de um grupo, sobretudo grupos que conseguem se manter unidos por muitos anos.

Essa convivência constante pode afetar positiva ou negativamente e muitos grupos acabam por encerrar seus trabalhos.

A convivência com os companheiros de grupo é também um aprendizado dos mais árduos. Obviamente, há momentos de tensão, de desentendimentos, muitas vezes devido ao próprio trabalho, outras vezes por situações as quais o trabalho pode conduzir e que acabam por afetar esferas de ordem pessoal. No entanto, o trabalho, o treinamento exige nossa *presença* e nos conduz para um território no qual, para o trabalho acontecer, é preciso um exercício de paciência, de concessão. A atriz Eve Doe-Bruce, do *Théâtre du Soleil*, resume bem essa questão, em entrevista concedida a Olivier Celik, ela diz:

[...] nós formamos um grupo humano como vemos por toda parte. Nós temos disputas, às vezes nós nos detestamos, e nos amamos também... [...] Mas, pouco a pouco, o coletivo nos ensina a nos adaptarmos uns aos outros. As regras das quais falamos, e outras – o silêncio sobre o palco etc. – podem ser intelectualmente compreendidos, de forma muito rápida, mas exigem muito tempo para serem assimiladas na prática. Para viver bem em grupo, é preciso, antes de tudo, ter paciência. [...] cada um deve não somente saber gerir sua vida privada em relação a vida coletiva, o que evidentemente não é fácil, mas o que importa sobretudo é que cada um possa encontrar aqui, no companheiro ou no grupo, sua força de consolo (DOE-BRUCE, 2010, p. 113).

Maurice Durozier, também ator do *Théâtre du Soleil*, observa que um dos aspectos do coletivo é que ele serve como uma proteção e pode nos auxiliar na luta contra o narcisismo e o ego (DUROZIER, 2010, p. 113). Paya (2000) compreende o treinamento da mesma forma, como uma proteção. Para o diretor, “[...] o instrumento do ator é seu organismo [...] sua própria pessoa no melhor sentido da relação corpo-espírito” (PAYA, 2000, p. 151). Portanto, o principal objetivo do treinamento “[...] é conhecer o organismo e sua utilização” (PAYA, 2000, p. 151). Ao compreender o treino como “[...] um meio que impede o ator de cometer desvios, erros, como um mecanismo de proteção” (PAYA, 2000, p. 151), Paya está abrangendo não só o aspecto físico do ator, mas todo o seu organismo. O ator deve treinar para se conhecer, tanto no aspecto físico como espiritual, e conseguir gerenciar seus humores, canalizando-os para o trabalho.

O gerenciamento das tensões, atritos e mesmo das questões de ordem pessoal, que podem interferir no trabalho do grupo, é fundamental. E a meu ver, pela experiência do UTA, a opção por essa linha de trabalho de ator, que se dedica a um

trabalho contínuo e sistematizado junto ao seu grupo, auxilia nesse sentido. Tenho a sensação de que é justamente a ênfase no trabalho, no treinamento, o principal fator agregador do grupo. Na medida em que cada um é capaz de enfrentar dificuldades de toda ordem diante de seus colegas é que se constrói a admiração e o respeito de uns pelos outros, e o grupo se consolida. É por intermédio do enfrentamento dos atritos e das tensões por eles geradas, e que, obviamente, acontecem vez ou outra, que o grupo, a meu ver, vem conseguindo se manter coeso.

No caso do UTA, após a transmissão dos exercícios pelo LUME, a incorporação se dava através da criação de caminhos próprios por parte de cada ator, ou seja, de forma solitária, mas também solidária, com os atores compartilhando suas dúvidas e dificuldades, e também seu conhecimento e experiência sobre determinados exercícios. Vemos aqui o objetivo do grupo, de um ator construindo sua capacidade de autonomia, sendo capaz de trabalhar independentemente de um diretor, mas que, ao mesmo tempo, não se isola do grupo.

Podemos relembrar a descrição da forma como se construiu o treinamento do grupo, de como os atores se organizavam na transmissão e condução dos exercícios sobre os quais já possuíam maior conhecimento e experiência. No treinamento, tal qual ocorria e ocorre, não há competição, não há certo e errado, mas uma osmose, uma vontade compartilhada. Sobretudo, o treinamento é o lugar no qual realmente podemos ser nós mesmos, no qual, de tanto falhar, não nos incomodamos por ser falíveis. Trata-se do lugar no qual tomamos consciência e nos aceitamos como sujeitos cheios de dúvidas, incertezas, medos, os quais, com a proteção advinda da intimidade do trabalho em grupo, podemos superar cada vez mais quando nos lançamos a novas investigações.

Há uma fala de Barba (1991), a partir da qual ele comenta sobre os riscos do treinamento e os diferentes períodos pelos quais os atores do *Odin Teatret* e ele mesmo passaram. Em alguns períodos privilegiavam excessivamente a técnica, em outros a falta de motivação dos atores tornava o treinamento uma ginástica repetitiva e monótona, em outros, ainda, ele tentava conduzir os atores através de explicações. No entanto, deu-se conta de que suas explicações, e sua condução, não funcionavam, e desistiu. Barba percebeu que, a partir daquele momento, “[...] o treinamento se transformou num processo de auto-definição” (BARBA, 1991, p. 63), e, para o qual, cada ator deveria decidir seu próprio sentido. Parece-me que essas

questões que abordei imediatamente acima tratam exatamente disso. Vejamos a fala do diretor italiano, atentando tanto para o fato de que é um diretor a falar para seus atores e, ao mesmo tempo, imaginemos a possibilidade de um ator falando para o outro.

[...] destruir o teatro das nossas relações, e encontrarmo-nos, eu e ele, como homens, como companheiros de armas que não têm necessidade de se defender, ligados, mais do que irmãos, pelas dúvidas e ilusões de anos passados pacientemente juntos [...]. Então, não se tratava mais de ensinar ou aprender alguma coisa, traçar um método pessoal, descobrir uma nova técnica, [...]. Somente não ter medo um do outro. Ter a coragem de se aproximar até ser transparente e deixar entrever o poço da própria experiência. [...] (BARBA, 1991, p. 63).

Está aí um possível sentido para o treinamento: “ter a coragem de se aproximar” do outro, “até ser transparente e deixar entrever o poço da própria experiência”. Dessa forma, uma comunicação sutil acontece – a comunicação subliminar – uma escuta e um estado outro, no qual apenas um olhar, um gesto, são capazes de revelar caminhos.

As questões apontadas até o momento: organização e forma como se dá o treinamento, as regras do grupo para o treinamento, o silêncio, o não dito e as inter-relações entre os atores contribuem para a *afinação* entre os componentes do grupo, e para a atitude do ator no momento da criação do espetáculo. Essas características, com efeito, fazem os atores circularem livremente nesse lugar, no qual todos exercem a *função criação*.

Finalmente, essa atitude de escuta e respeito às necessidades uns dos outros, sem uma orientação impositiva, que dita caminhos, parece fundamental para a permanência de grupos. Temos como exemplo grupos como, entre outros, o *Oi Nóis Aqui Traveiz*, a *Cia. dos Atores* e o *Vertigem*, que trabalham aos moldes coletivos e colaborativos, ou mesmo grupos nos quais não existe a figura do diretor, como no caso do LUME, o qual, conforme Ferracini (2012), vem trabalhando sem diretor, e também sem dramaturgo, cenógrafo, e iluminador. Diz ele: “[...] Muitos dos espetáculos atualmente em repertório foram baseados, em grande parte, no material orgânico corpóreo e vocal dos atores e na sua ‘costura’ realizada pelos próprios atores [...]” (FERRACINI, 2012, p. 49). O trabalho do LUME, diz Ferracini (2012) está baseado na premissa do ator como criador, ou seja, aquele que é capaz de criar e re-criar a partir de seu próprio corpo e voz, seu próprio texto e espetáculo, capaz de

trabalhar dispensando o diretor, mas também “[...] aquele ator que pode trabalhar com todos esses criadores, mantendo sua independência artística. Ator como criador e dono de sua própria expressão” (FERRACINI, 2012, p. 48).

4 A IMPROVISAZÃO COMO FUNÇÃO CRIAÇÃO

Nós *pódemos* fazer tudo que nós *quêremos*³⁸.
Andréa Reckziegel, aos 3 anos

A improvisação tem acompanhado o trabalho do UTA ao longo de seus vinte anos de atividade, tanto como procedimento no processo de formação de seus integrantes, como nos processos de criação de seus espetáculos. Neste capítulo, pretendo discutir a prática improvisacional nos processos de criação do UTA, a partir das transformações surgidas em um momento específico do trabalho do grupo, como um fator constituinte da *função criação*.

Para tanto, primeiramente descrevo o processo de criação de *O Ronco do Bugio*, que mescla procedimentos improvisacionais aos moldes do jogo teatral (SPOLIN, 1979; RYNGAERT, 2009) e das técnicas de representação herdadas do LUME, baseadas em um vocabulário de ações físicas e vocais previamente codificadas pelos atores a partir do estudo de exercícios que possibilitam a investigação de diferentes técnicas corporais.

A seguir, discuto os procedimentos improvisacionais no processo de criação do espetáculo *Mundéu, O Segredo da Noite* baseado nas técnicas de representação herdadas do LUME e da investigação dos elementos narrativos da dança indiana *Bharata Natyam*. Para encerrar, apresento a improvisação baseada no jogo teatral (SPOLIN, 1979; RYNGAERT, 2009) e nas técnicas de representação com máscaras (LECOQ, 2010), como no espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*.

Desde seu início, e até o processo de criação de *Mundéu, O Segredo da Noite*, que doravante denominarei apenas *Mundéu*, o interesse do UTA centrava-se na investigação de diferentes técnicas corporais, em primeiro lugar com o objetivo de instrumentalizar-se como atores, como vimos no capítulo três, mas também na

³⁸ Frase utilizada por minha sobrinha quando estava iniciando na pré-escola e tentava dizer os verbos corretamente, acentuando-os sempre como proparoxítonos. Em determinada ocasião, quando estávamos naquele “quarto da bagunça” que toda casa possui – e onde se guardam tudo que está fora de uso e da onde não se quer jogar fora – ela, que estava lá pela primeira vez, estava encantada por poder mexer em tudo e pegar tudo que queria, em determinado momento virou-se para mim e exclamou: “que bom, aqui nós podemos fazer tudo que nós queremos!” E quando, no UTA, estávamos no processo de criação de *Mundéu - o Segredo da Noite* e, por vezes, nos perguntávamos sobre a maneira de misturar os mitos das diferentes lendas a partir das quais o espetáculo estava sendo criado, contei ao grupo essa história de minha sobrinha quando pequena, e a mesma tornou-se nosso “lema”. A cada vez que duvidávamos de nossas opções alguém dizia: “aqui nós *pódemos* fazer tudo que nós *quêremos*!”. A frase está inclusive no texto de Gilberto, no programa do espetáculo.

utilização dessas técnicas como disparadores de elementos para a criação e a codificação de ações, além do estudo da presença do ator.

No prosseguimento de suas investigações, o interesse do grupo direcionou-se para a máscara, que começa a investigar de forma mais detalhada no processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*. Na ocasião, o grupo estudou as máscaras expressivas, entre as quais as larvárias e as que os próprios atores confeccionaram, além das da *Commedia Dell'Arte*³⁹. O trabalho com as máscaras foi baseado no jogo improvisacional, que utilizou a abordagem tanto pela forma da máscara, como pela exploração de situações e personagens. E não é que não exista a codificação das ações, obviamente criam-se formas, no entanto, elas se erigem no jogo improvisacional e são tornadas códigos *a posteriori*.

Percebi que, quando iniciávamos uma nova investigação, nossas práticas se alteravam e, com elas, nossa forma de relacionarmos-nos com o trabalho e entre nós. A presença do ator, inicialmente baseada no desenvolvimento da capacidade de modular a energia e na codificação das ações físicas e vocais, altera-se para a presença exigida pelo jogo das máscaras. Os caminhos são bastante distintos e acabam por influenciar os diferentes níveis de funcionamento do grupo. As características da relação dos atores com seus materiais de criação – as ações físicas codificadas e as máscaras, e a inter-relação com seus colegas, assim como o envolvimento no processo de criação, alteram-se sensivelmente. Também se transformam os procedimentos do trabalho relacionados à continuidade e manutenção dos espetáculos.

Essa transformação, a meu ver, diz respeito à passagem de uma atitude mais disciplinada e organizada, diante do trabalho de criação, para uma atitude mais lúdica e transgressora. Digo lúdica e transgressora no sentido do ator perseguir certo estado de presença, que estou nomeando como a presença cômica, necessária ao trabalho desenvolvido com as máscaras, em todos os planos relacionais possíveis durante o processo de criação e, assim, *contaminando* todo o modo de *fazer junto* do grupo em sua organização coletiva de trabalho.

4.1 IMPROVISAÇÃO: ENTRE A ESPONTANEIDADE E A ELABORAÇÃO

³⁹ As diferentes máscaras aqui citadas, e a *Commedia Dell'Arte* serão explicitadas na continuidade do presente capítulo, durante a descrição do processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*.

Ao analisar a improvisação como formação do ator, alinhado a outros tantos pesquisadores, Icle aponta que, ao longo da história do teatro, a improvisação está presente desde as manifestações mais formais até as técnicas experimentais. Além disso, recorda que a partir do trabalho dos diretores-pedagogos do século XX, a improvisação “[...] passa a ser compreendida como o grande método de criação para o ator” (ICLE, 2002, p. 76), e dentro dos laboratórios teatrais, sua utilização já aponta que, se por um lado ela “[...] pressupõe a criação espontânea e nova, por outro, este novo é sempre a síntese das ações e experiências passadas” (ICLE, 2002, p. 76). Assim, tanto como método, quanto como estrutura teatral, “[...] a improvisação confunde-se com o próprio agir do ator e pode ser considerada uma capacidade de criação. É o ponto de partida e de chegada de um processo contínuo” (ICLE, 2002, p. 77).

Saliento esse aspecto ambivalente da improvisação – do inesperado, do espontâneo e do inacabado, ao mesmo tempo em que envolve um processo de elaboração de experiências passadas e conseqüente formalização –, para esclarecer que compreendo a improvisação como o “agir do ator” e como uma “capacidade de criação” (ICLE, 2002). Trata-se, portanto, de tomá-la também como um pensar.

No capítulo intitulado *A Energia, ou seja, o pensamento*, de seu livro *A Canoa de Papel* (1994), Barba utiliza a descrição de uma aula de balé para principiantes na escola do Teatro Real de Copenhagen, para explicitar o que chama de “pensamento-ação”, o “pensar com o corpo inteiro” (BARBA, 1994a, p. 104).

Na descrição, a professora de balé chama a atenção de Barba para uma aluna que executa exercícios. Para Barba, a menina não é diferente dos demais alunos ao executar a sequência do exercício. É então que a mestra observa a capacidade da aluna em seguir a música sem se abandonar a ela, ou seja, a menina mostrava uma “[...] capacidade de manter e modelar o próprio ritmo – a própria energia – dialogando de maneira pessoal com a música [...]” (1994a, p. 104), e, assim, Barba percebeu que, embora a criança ainda fosse inexperiente na dança, era capaz de “pensá-la com o corpo inteiro” (1994a, p. 104), sem a mecanicidade que poderia ter o exercício. Concretamente falando, a energia é força muscular e nervosa, que na vida cotidiana estamos a todo o momento modelando, mesmo que inconscientemente. O que deve interessar ao ator, diz Barba,

[...] é o modo pelo qual este processo biológico da matéria vivente converte-se em pensamento, é remodelado em *mise-en-vision* para o espectador [...] para remodelar artificialmente a própria energia, o ator deve pensá-la de forma tangível, visível e audível, deve representá-la, decompô-la numa gama, mantê-la, suspendê-la numa imobilidade que age, fazê-la passar com velocidades e intensidades diferentes, como num slalom, através do desenho dos movimentos (BARBA, 1994a, p. 105).

Barba compreende “improvisação” como o refinamento do trabalho do ator sobre os diversos níveis do seu *bios* cênico, ou seja, como as estratégias que ele utiliza para produzir e controlar os saltos de energia que dão vida a esse *bios* (1994a, p. 105). Improvisação é, assim,

[...] pensamento-ação no leito de uma partitura física. Não importa se esta partitura é construída pelo ator ao longo de um paciente trabalho de ensaios, se é fixada pela tradição ou se, em vez disso, o ator, levado pela segunda natureza de seu corpo extracotidiano, a componha no exato momento em que a execute (BARBA, 1994a, p. 107).

A meu ver, o pensamento de Barba sobre a improvisação, o “pensamento-ação no leito de uma partitura física”, nos faz compreender que a improvisação é essencial ao trabalho do ator. No entanto, diz o diretor-pesquisador:

[...] Uma improvisação cumpre a sua função apenas se puder ser repetida em todos os seus detalhes de modo que possa ser elaborada. Ainda que sofra profundas mudanças a ação deve conservar o que a faz viva: seu *sangue*, sua motivação, seu ritmo, sua lógica interna e invisível (BARBA, 1994a, p. 228).

Em sua pesquisa sobre a improvisação como formação do ator e construção de conhecimento, Icle (2002) toma a afirmação de Barba para compreender seu objeto de estudo, ou seja, a improvisação, como “[...] uma capacidade do ator de pôr em prática um ‘pensamento-ação’ em íntima ligação com sua presença” (ICLE, 2002, p. 86). A partir daí, o autor trata a improvisação teatral como “[...] a ação física no aqui-agora”. Isso implica dizer que, para ele, “[...] improvisar é agir de forma não programada na resolução de um problema imediato. Além disso, consideramos a articulação consciente das ações físicas do ator [...]” (ICLE, 2002, p. 86).

Assim, conforme discorrerei neste capítulo, percebo que no trabalho do UTA o “espírito de ator improvisador” (CHEKHOV, 1996, p. 48) que contaminou todos os âmbitos da vida do grupo, foi se constituindo pela nossa prática e, ao mesmo tempo,

nos constituindo como atores e grupo. Não vejo a improvisação como o único caminho ou mesmo como um caminho milagroso, mas sim, como o caminho que escolhemos e que, em certa medida, nos escolheu.

Ao fazer essas colocações, busco esclarecer que não penso a ação de improvisar como um meio de *facilitar* os processos, ao contrário, o improvisar traz consigo a exigência de disposição para o trabalho e de uma atitude “flexível” por parte do ator (CHEKHOV, 1996), tanto no ato mesmo da improvisação/criação, como para aceitar utilizar ou não o material criado. E é nessa dinâmica, de acolhimento ou recusa do material improvisado, que vamos acumulando experiências e história, as quais, num dado momento, durante um ato de criação, devido à oportunidade criada pelo aqui-agora do ato de criação, pode explodir em forma de uma ação.

Podemos pensar esse momento da explosão de ação como o momento em que nos deixamos permear pelo trabalho uns dos outros, no qual todos contribuem na geração do espaço onde se acumulam as experiências de cada um e o que emerge é a própria criação. Não importa aqui quem foi o propositor da ação, importa a construção conjunta, gerada no instante e no tempo, pois “[...] improvisação não é apenas a ação no presente, mas toda a história que esta ação carrega do passado. No trabalho do ator, poucos segundos podem conter anos de trabalho” (ICLE, 2002, p. 81).

Com o intuito de direcionar a discussão para o próximo tema componente deste capítulo, considero interessante trazer uma afirmação de Jacques Lecoq (2010) sobre a metodologia de trabalho que utiliza em sua escola. O ator e mestre diz:

Não abordamos o teatro em sua dimensão simbólica, tal qual se manifesta em certos grandes teatros orientais. O teatro simbólico é um teatro acabado, como seria um cristal. Quando uma matéria está saturada, cristaliza-se numa geometria estrita, imutável. Essa permanência caracteriza o nô japonês ou o kathakali. Eles atingiram formas completas, perfeitas, as mais apropriadas a seu grau de exigência. Se os atores desses teatros devem, é claro, entrar nessas formas e alimentá-las, eles não têm de inventá-las. Eu prefiro trabalhar com teatros cujas formas estão por vir (LECOQ, 2010, p. 154).

Lecoq sintetiza a principal diferença entre o teatro codificado, a atuação codificada e o não codificado. No primeiro, os atores trabalham sobre formas que já estão dadas, as quais não precisam inventar, mas nas quais devem “entrar” e

“alimentar”, dando continuidade a uma tradição anterior a eles. No teatro não codificado, as formas não estão dadas, “estão por vir” e cabe ao ator inventá-las.

E há ainda uma terceira possibilidade de o próprio ator inventar as formas a partir das quais vai criar num segundo momento, como é o caso, por exemplo, dos processos de criação de *O Marinheiro da Baviera* e *Mundéu*. Em ambos havia uma etapa de trabalho, de investigação de linguagens teatrais, através do estudo de diferentes técnicas corporais, as quais embasavam a criação de um repertório de ações físicas e vocais. Era a partir desse repertório, ou seja, de um vocabulário de ações, ou formas pré-existentes, que o ator do UTA trabalhava para criar o espetáculo. O ator improvisava, utilizando seu vocabulário criado na primeira etapa e, na segunda etapa, fixava-o. Remetendo-nos a Lecoq (2010), esse vocabulário pode ser compreendido como a “forma cristalizada numa geometria”, porém não imutável. A forma tornar-se-á viva por intermédio da atuação e da improvisação do ator, de seu pensamento-ação, na construção de uma nova forma, o espetáculo.

Para fins deste estudo, compreendo o teatro de tradição codificada como aquele em que o ator, no momento da criação do espetáculo, utiliza-se de um vocabulário de ações físicas e vocais previamente estabelecidas e conhecidas, sendo que essas ações podem ter sido criadas por ele, ou não. Portanto, compreendo o teatro de tradição não codificada como aquele em que o ator procura criar sem utilizar seu vocabulário de ações pré-existentes, mas tenta construir formas através da utilização de elementos ainda não explorados, ou seja, a construção da forma dá-se no momento mesmo da improvisação.

A seguir, pretendo me deter um pouco nesses dois modos de abordar a criação – um que toma como ponto de partida códigos prévios e outro que os inventa no processo – buscando delimitar o modo como eles tem permeado a *função criação* no trabalho do UTA.

4.2 IMPROVISAÇÃO E CODIFICAÇÃO

Os princípios que influenciaram os primeiros processos de criação de espetáculos do UTA foram investigados na perspectiva da denominada Antropologia Teatral realizada pelo diretor teatral Eugenio Barba. A Antropologia Teatral é “[...] o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (Barba, 1995, p. 8).

A partir de suas observações e estudos das representações de teatros orientais e ocidentais, pertencentes a “[...] tradições organizadas segundo códigos e métodos de formação claramente estabelecidos [...] relativamente constantes no tempo, fruto de uma larga sedimentação de experiências [...]” (BARBA, 1994b, p. 17), Barba percebe que o ator oriental tradicional possui regras que codificam a representação e alicerçam seu *métier*. Mas Barba argumenta que, na comparação do ator oriental com a formação do ator ocidental contemporâneo, este último não possui regras que orientem sua ação, a qual está geralmente apoiada em um texto ou nas indicações de um diretor. Dessa forma, a Antropologia Teatral investiga princípios capazes de construir as bases materiais para orientar o ator ocidental (BARBA, 1995, p. 8).

Barba (1995) observa que na tradição ocidental o trabalho do ator-bailarino é comumente orientado para lidar com a psicologia, o comportamento e a história da personagem que está representando, a partir de uma “rede de ficções, de ‘ses mágicos’” (BARBA, 1995, p.18).

Assim, ele chega ao conceito de “pré-expressividade”, o nível de organização que estaria na base do trabalho do ator. O diretor alerta que os princípios pré-expressivos não são conceitos frios relacionados somente com a fisiologia e mecânica do corpo ator. Ao contrário, também são baseados numa rede de ficções, “[...] mas ficções, ‘ses mágicos’, que lidam com as forças físicas que movem o corpo. O que o ator-bailarino está procurando, nesse caso, é um corpo fictício, não uma personalidade fictícia” (BARBA, 1995, p. 19).

Para quebrar as respostas automáticas do comportamento cotidiano, o ator pode imaginar que está empurrando, levantando, tocando objetos de determinado peso e consistência e, assim, dramatizar as ações corporais, a exemplo do que é feito nas tradições orientais, no balé ou na mímica de Decroux (BARBA, 1995, p. 19).

A observação de atores orientais e ocidentais capazes de prender a atenção do espectador com sua presença, tanto em situação de representação quanto durante uma demonstração técnica, com a mesma intensidade, levou Barba a perceber que a força da presença desses atores estava no uso particular do corpo de forma diversa do cotidiano. Assim, o ponto de partida na investigação dos princípios que regem o “*bios cênico*, ou a vida do ator” (BARBA, 1995, p. 9), é compreender que esse depende de técnicas corporais extracotidianas, ou seja, “[...]”

técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo” (Barba, 1995, p. 9). A esse “[...] nível básico de organização comum a todos os atores”, Barba denomina de “pré-expressivo”, e é ele o foco das pesquisas da Antropologia Teatral⁴⁰ (PRÉ-EXPPRESSIVIDADE..., 1995, p. 187).

Para Barba (1994b), quando o ator⁴¹ está nessa situação organizada de representação, sua presença física e mental é modelada por esses princípios “extracotidianos”, por uma maneira de agir diferente daquela que utilizamos cotidianamente. A forma extracotidiana de utilizar o corpo e a mente constitui a técnica do ator (BARBA, 1994b, p. 15). Essas técnicas, nos diz Barba, podem ser conscientes e codificadas (sobre as quais a Antropologia Teatral se debruça e que são mais encontradas nas tradições teatrais asiáticas) ou inconscientes, “[...] mas implícitas no uso e na repetição de uma prática cênica” (BARBA, 1994b, p. 15), mais encontradas na tradição teatral euro-americana, e as quais é possível alinhar as metodologias baseadas no jogo improvisacional do ator. E é justamente entre uma e outra tradição que o UTA foi construindo seu próprio caminho.

Compreendo o teatro de tradição não codificada como aquele em que o ator cria sem utilizar um vocabulário de ações ou códigos pré-existentes, ou seja, a construção da forma dá-se no momento mesmo da improvisação. Nesse sentido, é possível criar uma série de partituras de ações físicas e vocais, a partir de diferentes estímulos, como temas, situações, música, sem fazer uso de um repertório prévio de ações que o ator já possui. No caso do UTA, o caminho para uma tradição teatral não codificada encontrou no jogo do ator seu principal alimento: “[...] jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação [...] inquieta e seduz [...] exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompem com seu *savoir-faire* habitual [...]” (RYNGAERT, 2009, p. 72).

⁴⁰ Para aprofundar seus estudos, em 1979, Barba cria a ISTA – International School of Theatre Anthropology, a qual é formada por uma equipe de atores, bailarinos e teóricos euro-americanos e asiáticos. A ISTA constitui-se em um laboratório no qual são investigados os fundamentos do trabalho do ator e do bailarino, e da percepção do espectador, a partir de uma visão transcultural. Daí a importância da participação de artistas de diferentes culturas (BARBA, 1994b). A iniciativa para a criação da ISTA e da organização dos estudos da Antropologia Teatral ocorreu quando, após ter dirigido três encontros internacionais de grupos de teatro, Barba foi convidado para dirigir um quarto encontro em Bonn, na Alemanha. Na ocasião, a proposta colocada por Barba, de fazer uma reunião de estudos comparativos com mestres de diferentes culturas, foi aceita. Em 1980, em Varsóvia, na Polônia, Barba realizava sua primeira conferência sobre Antropologia Teatral, defendendo a hipótese de que “[...] princípios transculturais estão na base de cada técnica performativa” (BARBA, 1994b).

⁴¹ Devido ao caráter transcultural de sua pesquisa e pelo fato de as manifestações espetaculares orientais não apresentarem distinção entre o ator e o bailarino, a exemplo do que ocorre na cultura euro-americana, Barba utiliza a denominação “ator/bailarino”.

Espaço potencial de criação, o jogo

[...] não provém nem da realidade psíquica interior (ele se distingue do sonho e da fantasia), nem da realidade exterior (ele não se confunde com a experiência real), que ele não está nem dentro nem fora, Winnicot o situa em uma zona intermediária, um espaço potencial definido como o campo da experimentação criativa. Esse espaço é essencial ao desenvolvimento e se confunde com o espaço cultural, o das pulsões criativas, sem as quais o indivíduo não encontra mais sentido para sua existência [...] (RYNGAERT, 2009, p. 39).

Ao prefaciar a edição brasileira de *Jogar, representar*, a ex-aluna de Ryngaert, Maria Lúcia de Souza B. Pupo, comenta que o pesquisador prossegue em suas investigações no sentido de contribuir para a elaboração de uma pedagogia do teatro, ao abordar o jogo como improvisação teatral de caráter lúdico, debruçando-se sobre a relação entre o jogo, o sujeito e os signos de uma teatralidade organicamente engendrada (RYNGAERT, 2009, p. 14).

Assim,

[...] dizemos 'que há jogo' quando numa improvisação e/ou numa representação, os jogadores, mesmo assumindo o que está previsto na encenação ou no roteiro, dispõem de espaço suficiente entre as engrenagens para que a invenção e o prazer possam penetrar, assim dando a impressão de reinventar o movimento no próprio momento em que o efetuam [...] (RYNGAERT, 2009, p. 54).

Quais são, então, as características do processo baseado no jogo? Qual é a singularidade do processo de jogo experimentado no UTA?

Quando penso nisso, o primeiro exemplo que me vem à mente é um jogo bastante simples na sua forma e que vem acompanhando o processo de trabalho do grupo, já há algum tempo: o jogo da bolinha. Esse jogo, geralmente utilizado para fins de aquecimento corporal, consiste em lançar uma bolinha (tamanho de uma bola de tênis) a um dos colegas que, por sua vez, vai lançar a outro e, assim, sucessivamente, enquanto todos se deslocam (correndo, pulando e caminhando) pelo espaço, ao mesmo tempo, sem deixar que a bola toque o chão. Ocorre, porém, que no ato mesmo do jogo ele foi se transformando, fomos criando outras nuances, variações, ideias, de modo que ele assumiu outros caracteres no processo de criação para além da preparação corporal. Uma variação do jogo da bolinha, por exemplo, é utilizá-lo como estímulo para a improvisação vocal ou improvisação de textos.

Como afirmei, esse é um jogo de estrutura simples: todos os jogadores se deslocam pelo espaço, devendo estar atentos ao espaço e a bolinha que está sendo lançada. As transformações, que acabaram por complexificar um pouco mais o jogo, foram provenientes do modo como o grupo foi se debruçando sobre ele ao jogá-lo. Assim, houve momentos em que alguém propunha intencionalmente (antes do início do jogo ou externava oralmente durante) alguma variante para o jogo. Por exemplo: receber a bola com uma das mãos e lançar com a outra, receber com o corpo inteiro, não somente com mão e braços, e, lançar, igualmente, com todo o corpo como se a bola fosse um prolongamento do mesmo. Em outros momentos as proposições aconteciam dentro do jogo, sem a necessidade da pausa ou da explicação para que houvesse a adesão. Pequenos acordos compartilhados na minúcia do jogo, quase invisíveis, porém transformadores do jogo e dos jogadores.

Esse caráter momentâneo do jogo acaba por definir certa forma de criação, uma maneira de estar em estado de atenção, de criação, pois “[...] o jogo desliza nos espaços mais ínfimos entre dois atores, dois jogadores; ele existe, de maneira precária, apenas no movimento que o faz nascer, no jorro do instante que possibilita seu surgimento [...]” (RYNGAERT, 2009, p. 53). Imagino que, talvez, resida aí a singularidade do jogo estabelecido no UTA: ter algo em comum que se transforma por força da relação no grupo, e, sobretudo, no momento, no instante do jogo.

Essa característica aberta e movente do jogo propiciou, no caminho investigativo do grupo, uma maneira de *quebrar* com as possibilidades mais rígidas do trabalho inicial (codificação de ações previamente estabelecidas por cada ator) e constituiu um traço importante na *função criação*. Trata-se de contemplar a improvisação como aspecto que proporciona ao ator a possibilidade de uma presença plena, sem grande diferença entre o processo criativo e o momento da performance⁴², pois

[...] a capacidade de jogo de um indivíduo se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a

⁴² Nesse sentido, cabe referir a pesquisa de Massa (1997) sobre o jogo de improvisação do ator no momento da performance. Diferentemente do estudo que venho desenvolvendo nesta tese, da criação do ator durante o processo de criação do espetáculo, Massa foca o ato criador do ator durante a encenação, no momento da performance. No entanto, é interessante a abordagem de Massa ao relacionar a interpretação, enquanto a atuação do ator em cena, à improvisação. Massa observa que o improvisado ocorre paralelamente ao processo de interpretação, ou à atuação do ator no momento da performance.

cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte. Essa capacidade se apoia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação [...] (RYNGAERT, 2009, p. 55).

Para circunscrever melhor, então, o que chamo de *função criação* é preciso analisar um momento chave no qual a improvisação foi tomada como movimento não codificado previamente, mas como possibilidade de criação da encenação.

4.3 O RONCO DO BUGIO

O espetáculo *O Ronco do Bugio* foi o primeiro espetáculo do UTA pensado e estruturado para o espaço da rua. Estreou em 1996 e originou-se do projeto *Oficina-Montagem*⁴³. O projeto tinha como objetivo investigar as relações possíveis entre técnicas de atuação estrangeiras e uma identidade gaúcha, utilizando as figuras do bufão, a partir da referência do bobo da corte europeu, e do bugio, um macaco típico do Rio Grande do Sul, que vive em bandos e cujo nome denomina o único ritmo musical genuinamente gaúcho.

Figura 12 – Apresentação de *O Ronco do Bugio* (a)



Silvana Stein, Leonor Melo, Marcelo de Paula, Alice Guimarães, Arlete Cunha e Dejair Ferreira, em *O Ronco do Bugio*, Usina do Trabalho do Ator, 1996. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

⁴³ Esse projeto foi a primeira etapa de um projeto mais amplo, intitulado Trilogia Mascarada, e recebeu financiamento do FUMPROARTE.

O projeto foi aberto à comunidade e acabou por ter a função de reestruturar o grupo após a produção de *Klaxon* (1994), depois do desligamento do grupo da Secretaria Municipal da Cultura, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e da reestruturação dos integrantes do grupo e sua instalação no espaço da Cia. de Arte. Houve ainda, nesse intervalo de tempo, a produção de *O Marinheiro da Baviera*, com Gilberto Icle e Celina Alcântara, mantendo o grupo em atividade em Porto Alegre, enquanto Alice Guimarães e Silvana Stein realizavam uma viagem de estudos na Europa.

A oficina-montagem teve a duração de três meses e contou com vinte participantes, além dos quatro atores que integravam, naquela ocasião, o UTA. Numa primeira fase, os participantes experimentaram elementos do treinamento sistematizado pelo grupo. Após, vivenciaram uma proposição de trabalho que buscava abordar técnicas para a constituição de uma figura bufonesca na sua relação com a figura do bugio, animal que apresenta um comportamento humanizado como, por exemplo, ao sentir-se ameaçado mostra o filhote, na tentativa de evitar o perigo. Em todas essas etapas, a improvisação foi utilizada: como procedimento de formação; na exploração das possibilidades expressivas dos exercícios de treinamento; na construção e fusão das figuras do bufão e do bugio; e, na criação das cenas para a montagem do espetáculo.

Figura 13 – Apresentação de *O Ronco do Bugio* (b)



Dejair Ferreira, Ciça Reckziegel, Celina Alcântara, Arlete Cunha e Roberta, em *O Ronco do Bugio*, Usina do Trabalho do Ator, 1996. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

No território dos gêneros e estilos dramáticos, o bufão é aquele que não acredita em nada, que faz zombaria de tudo, caçoando e fazendo sarcasmo não

apenas do comportamento, mas das convicções mais profundas das pessoas. Lecoq, um dos grandes mestres desse estilo, e referência no estudo das máscaras e figuras de estilo dramático, entre elas o bufão, realizou uma investigação para “[...] fabricar um outro corpo, um corpo de bufão” (LECOQ, 2010, p. 180). Quando improvisado entre personagens com características iguais, Lecoq percebeu que esse deboche e sarcasmo tornava-se uma forma de maldade que beirava o insuportável e pediu a seus alunos que se transformassem, aumentando exageradamente o volume das barrigas, nádegas, costas, peitos. Lecoq descobriu que os bufões se sentiam mais livres a partir dessa transformação corporal, de certa forma protegidos “[...] nesse corpo reinventado e artificial” (2002, p. 180). Ele comenta que, assim, tais figuras

[...] ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com seus próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara. Diante desses corpos bufonescos, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que ‘loucos’ zombassem deles; era mais inconsequente [...] Retomamos aí o tradicional ‘bobo da corte’, que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do ‘incaçoável’: da guerra, da fome no mundo, de Deus [...] e, na transposição bufonesca, fazer-nos aceitar o inaceitável (LECOQ, 2010, p. 180-181).

A função dos bufões, diz Lecoq, é de zombar de todos nós, da sociedade em geral, se divertindo o tempo todo ao imitar a vida dos homens (LECOQ, 2010, p. 181). Eles podem reunir-se em bandos, o qual é liderado por um chefe, que conta com o bando inteiro para compor o que vai dizer. A pesquisa dos gestos e ações do corpo fabricado, esse outro corpo, possibilitou encontrar a linguagem específica dos bufões (LECOQ, 2010, p. 186). Com seu comportamento, suas “bufonarias”, os bufões de *O Ronco do Bugio* se inserem no território dos *grotescos*, os quais, segundo Lecoq, estão próximos da caricatura: “[...] se aproximam dos personagens de nossa vida cotidiana, como alguns desenhos humorísticos podem representá-los. Jamais questionam os sentimentos ou a psicologia, mas sempre a função social [...]” (LECOQ, 2010, p. 184).

A oficina-montagem, no entanto, não iniciou de imediato com o trabalho sobre o bufão. Numa primeira etapa, os participantes receberam o treinamento sistematizado pelo UTA⁴⁴, no qual o objetivo maior foi o de uma incorporação dos exercícios, ou seja, a apreensão de princípios para um estado de atuação ou para

⁴⁴ Sobre o treinamento ver o Capítulo 3.

uma presença extracotidiana. Os exercícios foram transmitidos por intermédio de um processo de imitação de ações. A incorporação se deu através de improvisações com a utilização dos exercícios e seus elementos. A improvisação, portanto, foi compreendida como os procedimentos que, no UTA, foram utilizados para a incorporação da tradição, “[...] bem como as estruturas mentais implicadas nesse processo” (ICLE, 2002, p. 85).

De acordo com Icle (2002), as improvisações se realizam de duas formas distintas: a partir dos elementos do trabalho e sem os elementos. Quando a improvisação utiliza os elementos, pode se dar: 1) de maneira “livre”, 2) “com sequência pré-determinada” ou 3) “com um tema”. Quando a improvisação não utiliza os elementos do trabalho, acontece a partir de um tema que deve ser desenvolvido pelo ator improvisador diante do grupo. Nas suas diferentes modalidades, a improvisação pode ser executada individualmente, em duplas ou em pequenos grupos.

O procedimento improvisacional foi adotado igualmente na continuidade do trabalho, porém, com uma característica um pouco diferente. Na primeira etapa, a transmissão dos exercícios deu aos atores-oficinandos um vocabulário de ações físicas, às quais foram acrescentadas ações criadas e codificadas pelos próprios atores. As improvisações eram realizadas com esse vocabulário, tanto com o objetivo de incorporá-lo, como para possibilitar a criação de novas formas.

O trabalho da primeira fase alterou-se na segunda, quando foram trabalhados os bufões, os bugios e a fusão das duas figuras. O procedimento improvisacional foi baseado no jogo do ator, ou seja, nas improvisações para trabalhar o bufão. A preponderância era o estímulo da imaginação do ator para criar no aqui-agora seu bufão, sem um vocabulário prévio de ações.

No primeiro dia da segunda fase da oficina foi trabalhado o *nascimento* dos bufões, por intermédio de uma improvisação conduzida verbalmente, passo a passo, por Gilberto. Após o período inicial de aquecimento, Gilberto pediu que deitássemos no chão e imaginássemos que estávamos dentro de um ovo. A posição do ator dentro do ovo dependia de cada ator. A seguir Gilberto disse que dentro do ovo começava a ser gerado um ser muito feio, com o corpo deformado e que se deformava ainda mais por estar comprimido. E seguiu: “[...] aos poucos essa criatura vai começar a tentar se movimentar dentro do ovo, que é muito apertado. Deixem que o esforço provoque mais deformações no corpo e no rosto. Aos poucos a

criatura vai começar a quebrar o ovo, que é muito resistente. Deixem que o esforço para quebrar o ovo continue contribuindo na deformação do corpo e do rosto. Deixem o som do esforço sair. A criatura quebra a casca e 'nasce'. Como é a criatura?”. E a partir daí Gilberto, nesse mesmo dia e nos dias seguintes, pede que a criatura comece a explorar o mundo, caminhar, olhar, encontrar os outros, relacionar-se com os demais.

Para desenvolver os bufões, eles foram colocados constantemente em ação. O próprio aquecimento inicial e os jogos relacionais eram executados pelos bufões dos atores. E quando eles ficaram mais definidos em sua forma e característica *pessoal*, foi efetuado um *batismo*. Para o batismo, cada bufão *exibiu-se* por alguns momentos para o bando e relacionou-se com os demais e, a partir das características que apresentava, recebeu um nome dado pelo grupo. O meu bufão foi batizado de “Baba ovo”.

A relação de Gilberto na condução das improvisações com os bufões era propositadamente provocativa, *bélica* em alguns momentos e, quando meu bufão sentia-se ameaçado, logo se aproximava e bajulava Gilberto, para não *ser repreendido*. Pegava a mão do diretor e ironicamente a acariciava, o elogiava e, se a ameaça prosseguia, saía correndo. Na grande maioria das vezes a adulação acabava funcionando. O jogo provocativo entre Gilberto/diretor, que não estava na posição de líder dos bufões por não ser um deles, mas que tinha sobre eles uma ascendência, era um recurso pedagógico. Lecoq diz que:

[...] do ponto de vista pedagógico, o território dos bufões é particularmente difícil de conduzir, principalmente por estarmos permanentemente em busca de procedimentos de criação. É preciso, portanto, pôr os alunos em movimento, para que por si sós descubram os elementos que acabo de evocar e, eventualmente, tragam outros (LECOQ, 2010, p. 186-187).

Os elementos de que fala Lecoq são a descoberta da zombaria e da diversão já apontados. Vemos aqui uma atitude pedagógica com um envolvimento de maior proximidade, diferentemente, por exemplo, da condução de um treinamento de exercícios para a incorporação de técnicas corporais. Sobretudo, é interessante perceber que o coordenador do trabalho coloca-se também em movimento para movimentar os atores, joga para que o jogo dos atores se produza: “[...] o jogo/a interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial: reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora [...]” (LECOQ, 2010, p. 60-61).

Criado o bufão, foi realizado o trabalho com o bugio. A improvisação inicial ocorreu nos mesmos moldes da improvisação descrita no primeiro dia de criação do bufão. Gilberto primeiro expôs ao grupo fotos de bugios, assim como características de seu comportamento humanizado: o andar em bandos, os gritos, as brigas, as estratégias de afastar os humanos arremessando seus dejetos, a defesa das crias etc. Em seguida, orientou o grande grupo a trabalhar a partir das imagens e dados comportamentais dos bugios, explorando fisicamente suas formas, imaginando e materializando suas atitudes, modos de se locomover, correr, comer, brigar, gritar, ameaçar o homem, enfim, todas as possibilidades de ação e situação. Após, os bugios foram estimulados a entrar em relação com os demais, improvisando todas as situações possíveis, como as citadas anteriormente. E imediatamente Gilberto propôs que os atores experimentassem uma fusão das figuras do bugio com o bufão, tanto em termos do aspecto físico como comportamental. Nesse momento, a improvisação utilizava os elementos do bugio e do bufão e se realizava de maneira *livre*, conforme Icle (2002), com situações criadas pela relação entre os *bufões-bugios* dos atores. O bugio, podemos dizer, acaba por acrescentar elementos físicos e comportamentais ao bufão, mas submerge dentro dele.

A seguir, já com as figuras dos bufões-bugios delineadas, a proposta foi de que o bando de bugios contasse a história de Antônio Chimango, baseada no poema satírico de mesmo nome de Amaro Juvenal (1978). Nessa etapa a improvisação foi utilizada como procedimento para a construção de cenas para compor o espetáculo⁴⁵.

Gilberto organizava o grande grupo em grupos menores, geralmente três, para que cada uma das atrizes da UTA participasse e orientasse o trabalho de seu respectivo grupo. A cada um deles, Gilberto dava uma estrofe do poema, que deveria ser trabalhada e fixada em partitura.

Iniciávamos com a leitura da estrofe indicada para o grupo. O objetivo não era o de memorizar o poema, mas compreender a situação e traduzi-la em ações. Após a leitura, os integrantes do grupo lançavam suas ideias de como a cena poderia se desenvolver. Os principais momentos da cena eram definidos e o grupo, em estado de bufão-bugio, improvisava o roteiro planejado. A seguir, avaliavam a improvisação

⁴⁵ A essa forma de utilização da improvisação Bonfitto (2002) denomina de improvisação como "instrumento".

realizada, *re-planejavam* o que fosse necessário, *re-improvisavam* e, assim, sucessivamente até obter a cena desejada. A cada nova *re-improvisação* a cena se desenhava e, em muitos momentos, era trabalhada *a frio*, com os atores fora do estado de jogo, definindo as ações físicas e vocais, até fixarem a partitura da cena a contento. Finalmente, cada grupo apresentava a cena trabalhada. Por vezes, durante o próprio trabalho de composição das partituras das cenas, Gilberto observava e dava sugestões. Outras vezes, a cena era apresentada para o grande grupo, que fazia suas observações sobre a mesma. Dessa forma, a partir das cenas construídas pelos pequenos grupos e por cenas que envolviam o grande grupo, o poema, em seu texto escrito, foi se transformando em texto cênico.

Mesmo diante de uma situação excepcional, no sentido de estarmos em um processo de oficina aberta ao público, na qual o grupo atuou integrado aos participantes do curso (necessitava orientá-los e dirigi-los da forma mais eficiente possível devido à necessidade de cumprir os prazos estabelecidos no projeto), é interessante apontar algumas características na relação entre oficinandos-atores e diretor.

A atuação de Gilberto, a princípio, foi de um diretor aos moldes tradicionais, ou seja, colocando-se de fora e orientando o trabalho dos atores na criação de suas figuras, ora distanciadamente, ora numa relação de jogo. E, também, dirigindo o espetáculo, no sentido de trabalhar as cenas, transformando o que fosse necessário em prol da narrativa, do texto e do espetáculo. Os atores, por sua vez, agem de acordo com essa hierarquia, sugerindo e criando livremente quando solicitados e seguindo as orientações do diretor quando esse aponta o que deve ser feito. O processo descrito é, então, como pudemos ver, permeado por conteúdos, princípios, procedimentos e organização característicos tanto das tradições teatrais codificadas como das não codificadas.

Tal configuração, entretanto, será bastante modificada nos trabalhos seguintes do grupo e cabe aqui uma digressão em direção aos demais modos de relação entre diretor e atores que vão estabelecer modalidades diferentes de improvisação, como veremos a seguir.

Figura 14 – Apresentação de *O Ronco do Bugio* (c)



Ciça Reckziegel em *O Ronco do Bugio*, e, sentado no chão, no canto esquerdo da foto, está Gilberto Icle, diretor, acompanhando o grupo na apresentação do espetáculo, Usina do Trabalho do Ator, 1996. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

4.4 MUNDÉU, O SEGREDO DA NOITE

Participaram do processo de criação de *Mundéu*, Gilberto Icle, Celina Alcântara, Leonor Mello, Xico de Assis, Raquel Carvalhal e eu, sendo que os quatro últimos foram convidados a integrar o grupo após o processo de *O Ronco do Bugio*, do qual participaram. A atriz Alice Guimarães iniciou o processo com o grupo e foi quem começou a transmitir ao grupo elementos de um dos estilos de dança indiana, o *Bharata Natyam*, mas, antes de iniciar o processo de criação do espetáculo propriamente dito, mudou-se para a Bolívia, para integrar o grupo *Teatro de los Andes*.

Figura 15 – Demonstração da dança Bharata Natyam



Alice Guimarães em demonstração da dança Bharata Natyam, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Todos os integrantes do grupo cursavam ou já haviam se formado no curso de Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Portanto, o grupo seguia com seis integrantes que possuíam uma experiência de formação e de processo de criação em comum, mesmo que em diferentes níveis. E como os novos integrantes já haviam participado de oficinas do UTA, possuíam uma vivência conjunta de processos de formação e criação improvisacionais, tanto na linha de tradições codificadas como naquelas baseadas no jogo.

Durante o ano de 1997 o grupo segue um treinamento intenso, tanto para prosseguir na formação e integração de seus novos membros como, também, com o objetivo de iniciar uma nova investigação. Em 1998 o UTA inicia o projeto *Trilogia Mascarada*, para o qual recebeu novo financiamento do FUMPROARTE, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o qual seria finalizado com a montagem do espetáculo *Mundéu*.

A nova investigação era alimentada pelas pesquisas e preceitos de Barba e da Antropologia Teatral. Centrava-se na investigação de práticas corporais extracotidianas e *estrangeiras*, objetivando um diálogo intercultural. Foram trabalhadas a dança clássica, a dança indiana, o Flamenco, o Shao Lin, algumas danças gauchescas e sua inter-relação, a fim de construir um vocabulário de ações físicas e vocais e uma dramaturgia própria, em um movimento inspirado na metáfora antropofágica e no canibalismo cultural. Em um *portfólio* do grupo, de 2005, pode-se ler a seguinte descrição:

Mundéu significa 'armadilha' mas pode significar também 'um mundo de coisas'. Partindo da metáfora antropofágica o grupo reuniu uma série de elementos e influências criando uma nova história para os míticos personagens da obra *Lendas do Sul* de Simões Lopes Neto. Usando uma linguagem inovadora, tanto para o palco quanto para a rua, Mundéu acessa um universo mágico misturando teatro e dança representada, num interessante questionamento da identidade cultural da região, completado pela música, especialmente composta e executada ao vivo. Mundéu, mais uma vez, e talvez de maneira mais profunda, usa a idéia da antropofagia ou do canibalismo cultural como modo de realização. Todas as influências possíveis foram incorporadas [...] (USINA DO TRABALHO DO ATOR, 2005, s/n).

Ainda em 1997, Gilberto propôs que cada ator incluísse em seu treinamento individual uma técnica corporal extracotidiana (Barba, 1995) já conhecida. Optei por trabalhar com o balé clássico, pois era uma forma de revisitar uma técnica corporal codificada, a qual havia me dedicado por mais de dez anos e da qual me afastara já havia algum tempo. As atividades diárias iniciavam com um aquecimento e treinamento conjunto e, a seguir, cada ator trabalhava a técnica escolhida, em um procedimento improvisacional, que Icle (2002) compreende como a improvisação como procedimento de formação e que Lecoq (2010) compreende como de "exploração". Tanto em um sentido quanto no outro ambos compreendem o procedimento improvisacional como um caminho de exploração de materiais.

O objetivo primeiro era explorar a qualidade da energia ou a presença que a técnica possibilitava. Eu desenvolvia minha exploração, em um primeiro momento, lembrando os diferentes passos, que no balé são organizados por categorias, como os saltos, as piruetas, os *developés*, os *arabèsques*, as *atitudes* e, ainda, os passos específicos de diferentes andamentos como, por exemplo, os adágios, os *allegros*, as mazurcas. Improvisava variações, criava pequenas sequências e experimentava como seria um samurai bailarino clássico ou uma *gueixa bailarina clássica*. Como os passos do balé clássico têm uma forte articulação dos movimentos de pernas, braços e cabeça, eu explorava, também, as possibilidades de lançamentos com essas diferentes partes do corpo, enquanto executava os passos.

Em um segundo momento de meu treino, explorava a possibilidade de transformar os passos em ações físicas, segmentando-os e suprimindo sua dinâmica, até transformá-la completamente. Por fim, suprimia o *en dehors*, a postura de pernas típica do balé clássico, na qual se mantém constantemente a articulação coxofemoral torcida para fora, fazendo com que a parte dianteira das coxas, joelhos,

tornozelos e pontas dos pés permaneçam abertos, virados para fora. Trabalhava, portanto, com uma postura de pernas paralelas e, também, *en dedans*, na qual a torção é para dentro, ao contrário do *en dehors*. Todas essas explorações foram gerando um repertório de ações físicas, com diferentes energias, a partir das quais, posteriormente, criei as partituras de meu personagem no espetáculo *Mundéu*, que se chamava *Anhangá Pitã*.

Depois de um período em que os atores compartilharam suas técnicas extracotidianas com os demais, o grupo decidiu trabalhar sistematicamente o *Bharata Natyam*. Dança do sul da Índia, o *Bharata Natyam* apresenta elementos que, a partir de uma perspectiva euro-americana das artes, associamos às linguagens do teatro, pantomima, dança e música, devido a sua rica e complexa codificação de gestos, passos e ritmos. Pode apresentar-se como uma dança dramática, quando possui uma narrativa, ou como dança pura, quando não há narrativa, apenas o encadeamento dos passos da dança (USINA DO TRABALHO DO ATOR, 2005). O grupo se interessou por estudar o modo narrativo da dança indiana e cada ator procurou relacioná-lo com as demais técnicas trabalhadas. Dessa forma, foram compondo suas figuras e partituras.

Na relação com meu trabalho sobre o balé clássico, o *Bharata Natyam* contribuiu no estudo e compreensão de diferentes possibilidades de segmentação dos passos, em termos de forma e ritmo, e na utilização das mãos, cabeça e olhos. O estudo dos *mudras*, que são os códigos, o vocabulário das mãos do *Bharata Natyam*, guiou o detalhamento da codificação das ações físicas que utilizei para compor *Anhangá Pitã*. Os *mudras* são elementos muito fortes e sua contribuição na forma como as narrativas são desenvolvidas é determinante para a mesma. Cada *mudra* é como se fosse uma letra ou uma palavra e, dependendo da sequência em que é utilizado, e de sua relação com o restante do corpo, adquire um significado, conta uma história.

Após um longo período de trabalho individual, quando cada ator já possuía um vocabulário de ações corporais precisas, Gilberto, que se dividia entre observar e orientar os atores, e também trabalhar como ator, propôs improvisações em duplas e trios, estimulando a relação e o diálogo das linguagens corporais desenvolvidas.

Meu primeiro diálogo de ações e partituras de ações foi com Leonor. O vocabulário de ambas possuía uma energia forte e a relação foi, inicialmente, de um estranhamento, que passou ao reconhecimento da outra, a um enfrentamento

repentino e, finalmente, ao entendimento. Embora eu improvisasse concentrada apenas em estabelecer uma relação com a colega, a presença extracotidiana em ambas trazia-me a sensação de um encontro entre animais de espécies diferentes. Nossas ações físicas, coincidentemente, tinham características opostas, constituindo-se em um rico material para improvisar. A intensidade de envolvimento físico e mental entre nós, as atrizes, possibilitava o estabelecimento de uma relação na qual a cumplicidade era total. Verifico aqui um estado que Ryngaert denomina de “estado particular de cumplicidade” ou de “comunicação privilegiada” (RYNGAERT, 2009).

O entendimento entre os jogadores, a mobilização das capacidades de escuta e de reação criam um estado particular de cumplicidade que é uma das dimensões do prazer do jogo. Nessa relação de comunicação privilegiada, os jogadores disponíveis no espaço, atentos às invenções repentinas, compreendem com facilidade propostas que enriquecem o jogo e asseguram resposta da mesma natureza [...] (RYNGAERT, 2009, p. 59).

Minha figura tinha o centro abaixo da linha do horizonte, adquirida devido ao *plié* do balé clássico, ao qual, a partir da relação com o samurai, inseri peso em direção a terra. Esse peso, no sentido de potência corporal, foi possível devido à forma de trabalhar os vetores de força de oposição corporal. No balé, ao menos dentro dos princípios técnicos em que trabalhei, é preciso imprimir uma força da linha da virilha para baixo e do quadril para cima. A intensidade dessa oposição, cuja luta se trava no centro da pélvis, acaba por anular o esforço, e o resultado é a leveza corporal. No samurai, temos a força da cintura para baixo, com o centro do quadril forte e presente, e, também, da cintura para cima, o que traz a potência e um enraizamento visível. No balé, ao contrário, a bailarina parece estar sempre flutuando.

A figura de Leonor era oposta a minha. Era uma figura longilínea, que tinha os momentos de suspensão para cima, enquanto a minha os tinha para baixo. Esse jogo de oposições era estimulante para a exploração da relação. Coincidentemente – e talvez nem tanto – Leonor e eu escolhemos representar dois seres fantásticos das lendas, monstruosos e malévolos, a *Cobra Grande* e *Anhangá Pitã*, respectivamente, que na trama fariam oposição ao casal apaixonado e a *Teiniaguá*, a princesa moura transformada em lagartixa.

Até um determinado período da pesquisa e, principalmente, quando começamos o processo de criação das personagens e sua relação com os demais

colegas, listei e descrevi cada ação física. Relacionei-as com o objetivo de cada ação ou segmento de ação, baseando-me justamente na complexa e fascinante codificação dos *mudras*. Uma primeira relação trazia ações básicas, que permaneceram nas partituras do espetáculo⁴⁶.

Na lenda *A Salamanka do Jarau*, de Simões Lopes Neto, o personagem *Anhangá-Pitã* é descrito apenas como um diabo de mouros e espanhóis renegados, pleno de maldades, que aprisionara e transformara uma velha fada e princesa moura em uma lagartixa com cabeça de pedra reluzente, a *Teiniaguá*. Precisei criar, também, intelectualmente o personagem, pois não havia uma descrição pormenorizada, o que é muito bom, uma vez que as poucas informações geraram lacunas excitantes em termos de imaginação. Percebo, nessa forma de trabalhar, uma relação com o aspecto interior e exterior do ator.

O ator/bailarino trabalha manipulando duas órbitas paralelas: uma invisível, o *sangue* (imagens, ritmos, sons, conceitos, sensações), a outra externa que modela com precisão as ações absorvendo-as e dilatando-as para seguir o fio de um tema selecionado (BARBA, 1994a, p. 225).

Barba (1994a) denomina essa parte invisível do trabalho do ator como o seu sangue, e a borda externa ele denomina pele. No *Odin Teatret*, o ator desenvolve seu trabalho a partir da borda externa, para alcançar a borda interna, considerada, por Barba, o ponto de chegada do trabalho do ator. Ferracini (2003) aponta que no Lume esse trajeto dá-se de forma oposta. A busca da unidade entre a dimensão interna e externa é o ponto de partida, buscando com isso, desde o princípio, um ator que se deixe “contaminar” pelo trabalho, em contato com sua pessoa sem dar espaço para o mecanicismo em seu treinamento e processo de criação.

Se trago essas duas formas é porque ambas foram utilizadas por mim na criação em questão. Ou seja, em alguns momentos a ênfase estava na dimensão externa, na pele, na forma e, em outros, na dimensão interna, no sangue, no processo interior.

⁴⁶ EU SOU ANHANGÁ PITÃ – *passé en dehors*, com mãos em pataca. EU APAREÇO – *petit sauté* em primeira posição terminando em *attitude devant*. EU DESAPAREÇO – *petit sauté* terminando em *passé en dedans*, cruzando uma perna sobre a outra. EU SOU RÁPIDO – corrida lateral em *pas de bourré*, olhos nos ouvidos, (enxergando pelas orelhas e não pelos olhos) terminando em *pas de chat*. CAMINHO INVISÍVEL. MAS GOSTO DE APARECER. SOU SORRATEIRO, GOSTO DE GARGALHAR, e assim por diante (Notas de processo e ensaios de *Mundéu, o Segredo da Noite*, s/d).

Para criar mentalmente *Anhangá Pitã*, fui influenciada pela entrevista de uma Pajé da região amazônica, a quem assisti em um programa de entrevistas na televisão, cujos dados se perderam no tempo. No entanto, o relato da Pajé sobre um demônio da mata, feito com os restos da natureza, que raptava as pessoas e as infernizava por dias e dias, até que a pessoa reaparecia, me chamou a atenção e me concentrei sobre ele. Por vezes, disse a Pajé, as pessoas raptadas eram encontradas dias depois, no topo das árvores, com as roupas em frangalhos e sem se lembrarem de nada do que lhes havia acontecido. Ninguém conseguia ver esse demônio das matas, tamanha sua rapidez, como a de um redemoinho, e tinha a capacidade de voar e tornar-se invisível. A descrição me remeteu à figura do Saci Pererê e, também, à figura de Mefisto e Satanás, de *Fausto*, de Goethe, e de *Macário*, de Álvares de Azevedo. A união do relato da Pajé, com a descrição de Simões Lopes Neto, foram a base intelectual para a criação de *Anhangá Pitã*, que tornou-se um demônio da mata, feito com os restos da natureza e cujo objetivo era praticar maldades e infernizar os seres humanos.

Criei esse personagem porque, num determinado momento, as lendas de Simões Lopes Neto foram retomadas e os atores escolheram os personagens que gostariam de trabalhar. Por alguns dias, cada ator trabalhou suas partituras relacionando-as com a figura escolhida e contextualizando-a. Em seguida, as figuras começaram a se relacionar. No momento das relações com os demais, as ações físicas se rearticulavam e produziam novos significados, criando a dramaturgia da cena.

Figura 16 – Apresentação de *Mundéu, O Segredo da Noite* (a)



Ciça Reckziegel/*Anhangá-Pitã*, Gilberto Icle/*macaco*, e Chico Machado/*orquestra/percussão*, em *Mundéu - O Segredo da Noite*, 1998, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Novas improvisações, agora entre Leonor/*Cobra Grande* e Ciça/*Anhangá Pitã* foram realizadas. O encontro foi ainda mais intenso. A potência de *Anhangá Pitã* era enorme, o centro do corpo sempre pressionado para a terra, de forma que os saltos e passos tinham um grande impulso. Eu tinha muitas ações físicas que terminavam em posições de desequilíbrio e apenas sobre uma perna, apesar disso não me desequilibrava, sempre encontrava o eixo devido à relação com a terra. Era mesmo a sensação de uma “segunda natureza”, de outro corpo. A potência da figura gerava microações constantes, ela nunca parava e, dessa forma, era como um dínamo que, quanto mais se movia, mais energia produzia. Energia no sentido de força de trabalho e movimento. No grupo, já tínhamos uma brincadeira: dizíamos que estava na hora do “solo” de *Anhangá Pitã*, porque, quando eu começava a improvisar, não conseguia parar. A potência na pélvis e nos pés provocava como que um frenesi quase incontrolável, que, obviamente, deveria ser controlado pela atriz.

Trabalhei previamente as ações, sobretudo a lateralidade, como um caranguejo, sempre me *escamoteando*, sempre indiretamente, e sem me relacionar, jamais, frente a frente com as demais personagens. Tinha ações de amedrontamentos e de ataque. Dessa forma, e com dinâmicas bem marcadas, busquei trabalhar a questão da maldade. Uma das ações físicas de ataque era formada por uma espetada das unhas no corpo do adversário, na qual o movimento do braço era como o bote de uma serpente, que se encolhe, dá a picada rapidamente e mais rapidamente ainda volta a se encolher.

Outro ponto importante era o olhar. Meus olhos não olhavam. Trabalhei muito para isso, buscando primeiro aquele olho que olha para dentro. Colocava-me diante de uma parede. Eu me aproximava e me afastava buscando não focar a parede, não olhar para fora, mas olhar para dentro. Convencionei que *Anhangá Pitã* tinha os olhos no lugar onde são as orelhas e, a partir delas, produzia movimentos de cabeça. Tanto para o olhar pelas orelhas como, depois, para os movimentos dos olhos, que não tinham a função de enxergar, utilizei elementos do *Bharata Natyam*.

Leonor ampliou a qualidade do desafio e do enfrentamento após optar por representar a *Mboitatá*, a *Cobra Grande*, utilizando uma longa capa e, assim, prolongando suas ações e ainda mais a dimensão da serpente. No roteiro, nossos personagens faziam um acordo para derrotar a *Mulher e o Homem*, criando armadilhas: a *Cobra Grande* com o objetivo de comer os olhos da *Mulher*, e

Anhangá Pitã simplesmente por divertir-se fazendo o mal. A cada vez que os humanos se assustavam, *Anhangá Pitã* dava gargalhadas, ficando em *plié* em primeira posição de pés, braços abertos com mãos em pataca⁴⁷, a cabeça caída para trás, com a boca aberta e trepidando os quadris e o peito. A tempo, cabe informar que nenhum personagem falava. Não existia palavra falada, apenas cantada pelos atores que, no momento da canção, estavam fora de cena.

A definição do roteiro do espetáculo foi acontecendo durante o próprio processo de criação. Muitas vezes, ao final dos ensaios, conversávamos sobre possibilidades de desenvolver o roteiro até que, em um determinado momento, Gilberto perguntou: “[...] o que aconteceria se os personagens de uma lenda encontrassem os de outra lenda? Por exemplo, o que aconteceria se Anhangá-Pitã, personagem da lenda *A Salamanca do Jarau*, encontrasse a *Mboitatá*, personagem de outra lenda?” As perguntas eram debatidas e as situações improvisadas.

Havia a participação de todos os atores nas decisões com relação ao roteiro e desenvolvimento dos trabalhos, no entanto, os atores trabalhavam as partituras de forma autônoma, fazendo sobre elas as opções desejadas. Havia um respeito muito grande entre os atores, pelo trabalho uns dos outros. Gilberto, que nesse processo trabalhou como ator e diretor, respeitava a autonomia do ator, interferindo com questões e sugestões, mas sem imposições, quando a dramaturgia assim exigia.

Assim, Gilberto não interferia diretamente na criação e definição das partituras individuais e em grupo. Propunha ideias e soluções para as transições entre as partituras, pensava na questão da espetacularidade, como os recursos para sugerir o dia e a noite, a organização da orquestra, música, figurinos etc. O *voto de Minerva* do diretor para situações difíceis era utilizado apenas quando o grupo realmente não conseguia tomar uma decisão conjunta. As características dessa maneira de agir, respeitando o trabalho uns dos outros, sem invadir suas fronteiras, contrasta significativamente com os processos de criação dos espetáculos subsequentes, nos quais os atores permitirão uma interferência acentuada nos trabalhos uns dos outros. Esse é um dos pontos que, segundo minhas reflexões, faz com que a improvisação seja um dos elementos formadores da *função criação*.

⁴⁷ Trata-se do primeiro dos mudras no *Bharata Natyam*. É feito mostrando-se a palma da mão aberta com os dedos encostados uns nos outros, perfilados. Grosso modo, significa *bandeira*.

Finalmente, em conversa com o elenco, o roteiro foi discutido e definido, assim como o título do espetáculo, *Mundéu, O Segredo da Noite*.

O enredo de *Mundéu* conta história de amor de um homem e de uma mulher. O casal enamorado é surpreendido por Anhangá-Pitã, demônio formado pelo resto da natureza, que traz a noite e desperta a Boitatá, cobra de fogo que come os olhos dos seres que encontra pela frente. A cobra devora os olhos da mulher e o sofrimento de seu amado comove a Salamanca, a Princesa Moura que foi transformada em Lagartixa. A Salamanca revela ao homem três provas mágicas que farão nascer o dia espantando a Boitatá e cessando todos os feitiços (USINA DO TRABALHO DO ATOR, 2005, s/n).

Eram muitas as questões envolvidas na elaboração do roteiro da trama: a forma como se daria a narrativa da história, quais situações eram imprescindíveis para o desenvolvimento da trama, como seriam organizadas nas diferentes cenas, o tema de cada cena, o roteiro básico de cada cena, as transições entre uma cena e outra. Finalmente, a ordem das cenas no roteiro foi definida da seguinte maneira: 1) encontro do casal; 2) *Anhangá Pitã* brinca com o casal; 3) *Anhangá Pitã* faz a noite; 4) *Mboitatá* chega e rouba os olhos da Mulher; 5) a *Salamanca* vem e engana *Mboitatá*; 6) o *Homem* recebe a ajuda da *Princesa Moura*; 7) O *Homem* vence o *Bugio*; 8) a *Salamanca* e *Mboitatá* se enfrentam e oferecem os três desafios ao *Homem*; 9) O *Homem* vence as três provas; 10) *Mboitatá* dorme e o *Homem* recupera os olhos da *Mulher*; 11) a *Salamanca* aparece, o *Homem* quebra o encantamento e a *Salamanca* se transforma na Princesa Moura; 12) dança de encerramento.

Conforme já relatei, cada cena era representada simultaneamente a uma canção. Por vezes a canção introduzia a cena, por vezes acompanhava a cena inteira. As canções eram, portanto, o texto do espetáculo e auxiliam na compreensão da história contada ou, melhor dizendo, *cantada* e representada.

Figura 17 – Apresentação de *Mundéu, O Segredo da Noite* (b)



Celina Alcântara/Princesa Moura, Gilberto Icle /macaco, Xico de Assis/Homem, Leonor Melo/Cobra grande, Chico Machado/orquestra/percussão, Ciça Reckziegel/Anhangá-Pitã, Raquel Carvalho/Mulher, em *Mundéu, O Segredo da Noite*, 1998, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

O trabalho de construção de uma narrativa, a partir da inter-relação entre duas diferentes lendas – *Mboitatá* e *A Salamanka do Jarau* – foi bastante complexo e, ao mesmo tempo, prazeroso. Nos momentos de extrema necessidade fazíamos pausa no trabalho prático para discutir o que estava se apresentando em termos de partituras e como iríamos encadeá-las, mas o espetáculo ia-se construindo muito mais através do trabalho prático, no próprio movimento das improvisações.

Acredito que isso ocorreu porque o trabalho de investigação já vinha se desenvolvendo há alguns meses. Os atores criavam seu vocabulário de ações físicas, tinham o seu imaginário estimulado e clareza de seu personagem, e da função que o mesmo teria no desenrolar da trama. Dessa forma, incluir o personagem e traçar suas ações na narrativa aconteceu com fluidez. Tal fluidez ocorreu porque Gilberto lançava questões não para serem discutidas, mas para serem improvisadas. Lançava as perguntas sobre o que aconteceria se A se encontrasse com B, e o que aconteceria se C lutasse com B? Não se tratava de questões teóricas, mas de provocações, estímulos que alimentavam o imaginário dos atores. As perguntas de Gilberto intencionavam gerar imagens para os atores. Nesse sentido, os estimulava ao trabalho improvisacional. Como diz Brook,

A troca de impressões através de imagens é a base da nossa linguagem: no preciso momento em que uma pessoa expressa uma imagem, há uma outra pessoa que estabelece com ela uma relação de crença. [...] Se a associação não for sugestiva para a segunda pessoa, se não houver um momento de ilusão partilhada, então não há troca (BROOK, 2008, p. 110).

Ao lançar perguntas que não eram imagens artísticas prontas, a troca se dava de uma forma aberta, uma vez que essas perguntas geravam imagens nos atores, que, assim, ficavam mais estimulados e respondiam a essas perguntas através de uma grande variedade de improvisações, que poderiam ser retomadas/restauradas e fixadas.

A fixação das cenas dava-se através do próprio trabalho improvisacional. A cada dia de trabalho as ações com potência criativa e narrativa retornavam no processo de repetição/restauração. A codificação prévia das ações físicas e sua potencialidade no estabelecimento das relações entre os atores foi um procedimento bastante eficiente naquele momento. Um repertório de ações físicas, que a primeira vista pareceria limitar o trabalho criativo do ator, no entanto, em função das ações estarem incorporadas, introjetadas no corpo do ator, permitiu uma entrega ao ato da criação sem a necessidade de pensar no que se precisa fazer. Dá-se ali, então, outra forma de pensar, que Barba (1994a; 1995) denomina de pensamento-ação, noção utilizada por Icle (2002) para definir a improvisação, a capacidade do ator de agir com uma total unidade das suas dimensões interna e externa.

4.5 A MULHER QUE COMEU O MUNDO

A Mulher que Comeu o Mundo é o espetáculo resultante da terceira e última etapa do projeto intitulado *Trilogia Mascarada*, o qual recebeu financiamento do FUMPROARTE e o Prêmio FUNARTE/PETROBRÁS.

Conforme já estava definido no projeto, *A Mulher que Comeu o Mundo* não seria calcado em um texto dramaturgico prévio, mas livremente inspirado no conto *A Moça Gorda que Comeu uma Estância*, de Antônio Augusto Fagundes (2001). O conto narra a história de uma moça gorda cuja fome é insaciável e, para aplacá-la, acaba dilacerando seu patrimônio. Finalmente, a obesidade provoca um mal súbito, ela é hospitalizada por sessenta dias e submetida a uma árdua dieta. Ao voltar para casa, é questionada pelo capataz acerca do que cozinhar, uma vez que não sobrou nada em casa e o rebanho estar reduzido a uma única vaca como possibilidade de fonte de renda. Sem controle sobre sua fome, a Moça Gorda pede ao capataz que lhe sirva a vaca ensopada.

Figura 18 – Apresentação de *A Mulher que Comeu o Mundo* (b)



Celina Alcântara/Gorda, Ciça Reckziegel/Vizinha, em *A Mulher que Comeu o Mundo*, apresentação em Montenegro, 2010, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Chico Machado.

O grupo decidiu utilizar a gula descrita no conto como uma metáfora sobre a ganância e a busca desenfreada pelo poder. No entanto, o trabalho de investigação sobre o tema e o início da construção da dramaturgia seriam uma segunda etapa do processo. Como procedimento usual do grupo, a improvisação foi utilizada durante todo o processo, desde a oficina de máscaras, a exploração de situações para composição da dramaturgia, à definição do roteiro e criação do espetáculo.

O processo de criação iniciou com uma oficina para o estudo de máscaras com a professora Inês Alcaraz Marocco, do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Inês tem formação na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq e utilizou a metodologia da escola de Lecoq na oficina com o UTA. Na oficina, trabalhamos as máscaras da *Commedia Dell'arte* e as máscaras *expressivas*, denominação que, segundo Lecoq (2010), abrange as mais diversas espécies de máscaras, como as *larvárias*, as *máscaras-tipo* e as máscaras utilitárias como, por exemplo, as de soldador (LECOQ, 2010).

Era desejo do UTA continuar a investigação sobre a atuação com máscaras. Em seus espetáculos anteriores, de alguma forma, elas estavam presentes, como em *Ronco do Bugio* e *Mundéu*, *O Segredo da Noite*, nos quais, a partir da referência dos teatros asiáticos, a maquiagem funcionava como máscara. O trabalho corporal e a lógica da máscara – no sentido da construção de uma presença e dramaturgia – iria possibilitar ao grupo ampliar sua investigação para a atuação em espaços

abertos, como no teatro de rua, ao qual o grupo vem se dedicando ao longo dos anos. A opção por esse caminho metodológico trazia um novo desafio para o grupo, alimentava as investigações e a própria vida do grupo.

Iniciamos a oficina com Inês utilizando máscaras de papel, que cobriam o rosto inteiro, e que nós mesmos confeccionávamos durante oficina, imediatamente antes de entrar em cena. Trabalhávamos um pouco o papel, amassando-o, buscando construir relevos para formatar as cavidades dos olhos, a proeminência do nariz e abrindo apenas esses três pontos.

Com essas máscaras de papel, assim como nas *máscaras larvárias*, que veremos a seguir, nos vestíamos normalmente, como na vida cotidiana. Cada ator escolhia algum acessório para acrescentar à máscara, como chapéus de diferentes formatos, toucas, perucas ou echarpes. Apenas com essa proposta de aproximação às máscaras já era bastante interessante perceber a intensidade de cada traço e detalhe na sua composição. Dependendo de como se amassava o papel para tentar formatar o rosto, a posição dos furos para os olhos e nariz, a forma como a luminosidade incidia sobre a máscara e o acessório escolhido pelo ator, desenhavam-se características, possíveis traços de caráter, os quais, por outro lado, se revelavam por intermédio do trabalho do ator. Nesse momento, com a utilização desses *protótipos* de máscaras, havia uma relação extremamente sutil entre o ator e a máscara.

Uma das direções possíveis no trabalho com as máscaras, a qual Inês utilizou nesse momento, foi a abordagem de personagens e situações. Começamos, então, trabalhando em duplas, com cada um dos atores saindo detrás de um biombo. Primeiro, cada máscara deveria aparecer, dar-se a ver e enxergar a plateia. Após, deveria perceber a outra máscara, cumprimentar e voltar para trás do biombo.

Nesse primeiro momento, o objetivo era fazer o ator sentir-se portando uma máscara, além de trabalhar os planos corporais, frontal e lateral das máscaras, trabalhando o olhar da máscara. Percebia-se que não era o ator que olhava por detrás ou através dela, mas era a máscara inteira que olhava e enxergava o mundo a sua volta, trabalhando a relação com esse mundo, ou seja, com a plateia, as outras máscaras, os objetos e as situações cotidianas. Assim, foram improvisadas situações de encontros e desencontros, e de atração ou repulsa, entre as duplas e, também, em trios e quartetos.

Como uma segunda etapa, trabalhamos as máscaras larvárias. Inês trouxe as suas próprias máscaras e também as confeccionamos com papel jornal, a exemplo do trabalho anterior. Lecoq (2010) conta que as máscaras larvárias foram descobertas na Suíça, no carnaval de Basileia, em 1960. Elas são grandes, muito simples, apenas com um grande nariz ou em forma de bola, e não têm o rosto humano definido. Trabalhamos aqui, da mesma forma que anteriormente, com figurinos cotidianos e situações realistas. O estranhamento e o encantamento pela peculiaridade dessas máscaras é muito grande. No entanto, o trabalho com as larvárias não foi aprofundado pelo grupo, pois se ainda não tínhamos nenhuma definição sobre o trabalho atorial no espetáculo, era claro, pelas características dessas máscaras, que elas não seriam utilizadas.

Diferentemente das ocasiões nas quais os atores assistem aos trabalhos uns dos outros e apenas ao final fazem seus comentários, sem interromper a apresentação, o trabalho com as máscaras foi todo conduzido verbalmente por Inês, a exemplo do que Gilberto fez em *O Ronco do Bugio* ao trabalhar o bufão. A condução verbal não tinha por objetivo orientar o ator, dizer-lhe o que fazer ou como estava se saindo. Inês *jogava* o tempo todo com os atores, quando esses estavam trabalhando com as máscaras, ora colocando-se no mesmo plano ficcional, ora como uma espectadora juntamente com os demais atores. Ela lançava perguntas ou fazia comentários como “bom dia, tudo bem com a senhora?”, ou, “muito bonita sua echarpe” e, assim, ia provocando reações. Da mesma forma, ela ia estimulando progressivamente o ator, quando o jogo com a máscara estava funcionando ou cortava com um “ok, pode ir”, quando não estava. E foi interessante, porque, às vezes, quando a máscara percebia que estava sendo cortada, ela se manifestava *verdadeiramente*, a partir da vontade do ator e da sua máscara, de querer ficar em cena. Então, ele/ela, ator/máscara saía, mas voltava ou apenas espiava por trás do biombo. Essa relação, esse diálogo com Inês e os colegas era muito prazeroso e era o que conduzia o jogo, ao menos nesse primeiro momento improvisacional, de exploração e descoberta da máscara.

O olhar agudo do condutor é determinante, pois daí sairá o material para composições futuras. Na verdade, o material já está se constituindo no momento da improvisação, pois, como vimos, é nesse jogo relacional, entre as máscaras, com suas ações e reações e o público, que o jogo se constrói. A pré-concepção de suas ações, antes de entrar em cena, não garante *sucesso* ao ator no momento da

improvisação. A relação com a plateia, por intermédio de suas manifestações, frequentemente encaminha um roteiro previamente estabelecido para outra direção e, muitas vezes, o roteiro não funciona. Trata-se de definir *o que*, mas não o “como” (SPOLIN, 1979), como tão sabiamente nos dizem o próprio Lecoq (2010), Chekhov (1996) e Ryngaert (2009). É preciso entrar em cena, enxergar o público e sentir a sua reação. E o ator, portando uma máscara, poderá surpreender ou não a plateia, em um caso ou outro receberá uma resposta e será instantânea sua percepção do caminho que deverá criar e respeitar, para que seu jogo *funcione*, para que seja *justo*, como diz Lecoq (2010): “A crítica feita a um trabalho não é uma crítica do bem ou do mal, é uma crítica do *justo*, do *longo* demais, do *curto* demais, do *interessante*, do *desinteressante* [...]” (LECOQ, 2010, p. 48). A máscara realmente parece *tomar* vida quando há jogo. Quando está *justo*, há uma sensação de que a maneira de fazer é exatamente aquela e de nenhuma outra forma. Nesse sentido, percebo uma relação com o aspecto da instantaneidade do jogo. A descrição da máscara que quer voltar para a cena conta de uma improvisação baseada nessa reação imediata, *instantânea* no jogo do ator.

O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade⁴⁸, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta, que está em constante transformação (SPOLIN, 1979, p. 4).

A técnica aqui é criar o *feeling*, aguçar a sensibilidade, a instantaneidade da percepção de seu jogo na relação com a plateia. É a reação da plateia que aponta as possibilidades do jogo do ator com sua máscara. É a plateia que mede o trabalho, se está funcionando ou não. Vem daí o caráter improvisacional do espetáculo. E, cabe lembrar, durante o processo de criação são os próprios atores e o diretor que se colocam no lugar da plateia.

Retomo a descrição do processo para contar que, na etapa seguinte, trabalhamos com as máscaras expressivas que confeccionamos. Tanto para a oficina com Inês, como para o próprio espetáculo, confeccionamos nossas máscaras expressivas e meias máscaras. A princípio, julgamos poder utilizar as duas formas

⁴⁸ Cabe lembrar que, diferentemente de Barba (1994a), Spolin compreende a espontaneidade como “[...] um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É um momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa” (1979, p. 4).

de máscara, mas a máscara inteira permaneceu no espetáculo apenas para o personagem *O Pai da Gorda*.

As *expressivas* são máscaras que cobrem todo o rosto do ator e com a qual, portanto, o ator não fala. Cada ator confeccionou uma média de quatro máscaras. E conforme metodologia de Lecoq, Inês “provocou” nossas máscaras, com o mesmo procedimento relacional entre condutor e ator descrito acima, para testá-las, verificar se funcionavam. “Uma boa máscara expressiva”, diz Lecoq, “[...] tem de poder mudar, ficar triste, alegre, feliz, sem nunca ficar definitivamente congelada na expressão de um instante. Esta é uma das maiores dificuldades para sua confecção” (LECOQ, 2010, p. 94).

A grande maioria das máscaras confeccionadas durante o processo criativo do espetáculo foram logo descartadas, justamente porque não se mexiam, não eram vivas em cena. No entanto, algumas se firmaram, como a *Eu me basto*⁴⁹, jogada por mim e Celina, e a *Paulo Vicente*, jogada por Gisela, e que atualmente é a máscara utilizada pelo personagem *Pai da Gorda* no espetáculo.

A quarta etapa do trabalho com Inês foi dedicada ao estudo da *Commedia Dell’Arte*, considerada por Lecoq a “comédia humana” (2010, p. 152). É o território no qual “[...] estão em jogo as grandes trapaças da natureza humana: fazer acreditar, iludir, aproveitar de tudo; os desejos são urgentes; os personagens, em estado de ‘sobrevivência’” (2010, p. 168).

Na *commedia dell’arte*, todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro animam os personagens. O tema de base é *preparar uma armadilha*, por qualquer motivo: para ter [...] dinheiro ou comida. Rapidamente, os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si. Longe do clichê saltitante, Arlequim realmente tenta compreender o que está acontecendo com ele, sem conseguir [...] (LECOQ, 2010, p. 168).

As máscaras da *Commedia Dell’Arte* são meias máscaras, liberando a metade inferior do rosto e tornando possível a fala. O trabalho com a Comédia auxiliou a vislumbrar possibilidades para delinear o caráter das personagens, entre a ingenuidade e a esperteza, e o próprio desenho corporal das figuras de *A Mulher que Comeu o Mundo*. O trabalho com Inês iniciou com uma explanação teórica sobre cada personagem, ou tipo fixo, trabalhado. Do “partido sério” (PAVIS, 1999)

⁴⁹ Os nomes das máscaras foram dados pelos atores a partir das características da mesma em cena, durante as primeiras improvisações com elas.

trabalhamos os namorados. Do ridículo, os velhos Pantaleão, Doutor e Capitão. E dos criados, o Arlequim. A seguir, Inês transmitiu as atitudes e ações básicas de cada personagem. Na *Commedia Dell'arte*, existe uma tradição codificada. Sabemos que os tipos eram passados de pai para filho e que nos *lazzi*⁵⁰ os atores se utilizavam de estruturas pré-estabelecidas, as quais cada ator coloria com sua forma pessoal de jogar. No entanto, esses personagens e roteiros para improvisação são seculares, foram estudados e bem estruturados, ou seja, codificados. No caso do UTA, esses personagens nos serviram como referência para o estudo da máscara e como inspiração para a construção das personagens como já mencionado.

Finalmente, improvisamos situações típicas da Comédia seguindo roteiros muito simples, com o objetivo de explorar as características do caráter de cada personagem. Procedemos da mesma maneira na última etapa da oficina com Inês, trabalhando com as meias máscaras que confeccionamos.

A seguir, durante o processo criativo do espetáculo, Icle pediu para cada um dos atores que propusessem uma fábula (PAVIS, 1999) a ser improvisada pelo grupo, a fim de coletar material para criar a dramaturgia do espetáculo. Cada uma dessas fábulas deveria ser encenada com os colegas e deveria comportar uma paródia de uma história, conto, peça, narrativa conhecida. Essa fábula deveria ter como mote a gula.

Uma das fábulas propostas foi *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, na qual a obesidade substituiu a feiura e, a gula desenfreada, a náusea. A seguir, improvisamos sobre o mito de *Ulisses*, no qual as armas, no episódio da Guerra, eram alimentos reais e artificiais. Outra história trabalhada foi baseada no conto gauchesco *O Jogo do Osso*, de Simões Lopes Neto, no qual um homem aposta tudo que tem e, quando não lhe resta mais nada, aposta a própria esposa. Finalmente vieram o mito indiano de *Ganesha*, um deus com corpo de gente e cabeça de elefante, e a história infantil, *Os Três Porquinhos*.

No período de improvisações com as fábulas, os atores já traziam uma irreverência proveniente do jogo das máscaras, o que provocou uma dessacralização dessas fábulas. O ator propositor de cada mito tinha a função de dirigir a improvisação que propunha, no entanto, a liberdade do jogo das máscaras

⁵⁰ Nos roteiros, os *canovacci*, haviam momentos em que se abria a possibilidade para o improviso do comediante, os *lazzi*. Nesses momentos, no entanto, os atores improvisavam sobre estruturas preestabelecidas.

fazia com que os demais atores se atravessassem na preparação de figurinos e acessórios, causando um envolvimento de todos em um estado de excitação de tal ordem que a improvisação iniciava antes de efetivamente começar. Era como se nos apoderássemos da proposta, a partir da atitude de brincar com os elementos, introduzindo, inclusive, uma espécie de zombaria, e distorcendo as histórias ao nos relacionarmos com as cenas de uma forma lúdica. As máscaras chegaram a ter um espírito bufonesco. “Ninguém é mais criança do que um bufão, nem mais bufão do que uma criança” (LECOQ, 2010, p. 187).

Figura 19 – Processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*



Gisela Habeyche, Celina Alcântara, Thiago Pirajira, Ciça Reckziegel e Dedy Ricardo, processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*, improvisação sobre o mito de *Ulisses*, 2006, Usina do Trabalho do Ator. Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Shirley Rosário.

Paralelamente às improvisações dos mitos, Gilberto também propôs um trabalho de atitudes com as máscaras, ao qual denominávamos de *fotos*⁵¹. O jogo iniciava com a cristalização de atitudes aleatórias, mas, na medida em que o trabalho improvisacional prosseguia, as atitudes que surgiam eram provenientes do universo dos mitos. Assim, surgiram atitudes sobre gula, ganância, roubo, medo, enfrentamento, tristeza, rejeição, alegria, disputas, conquistas etc. Dessa forma, surgiram as relações entre as figuras e as primeiras situações que remetiam ao universo do conto de referência, o que propiciou um levantamento de material para definir o roteiro do espetáculo, sua sinopse e a função de cada figura.

⁵¹ Esse exercício das *fotos* encontra similar no trabalho de Lecoq (2010), quando aborda a máscara neutra, e o qual denomina-se de *atitudes*. Para o ator-pedagogo, *atitude* é o tempo forte de um movimento que se imobiliza. Elas asseguram “[...] a estruturação do movimento, para além do gesto natural [...]” (LECOQ, 2010, p. 123).

A partir das improvisações anteriores foram construídas as partituras de ações dos atores e das cenas, iniciando um processo de montagem do espetáculo, cuja característica é de ser executado coletivamente e não apenas pelo diretor. Da mesma forma, ao longo de sua vida, o espetáculo vem sendo retrabalhado, tanto a partir das observações efetuadas pelo público, como também, e, principalmente, pelos atores, que desenvolveram a capacidade de perceber a si e ao espetáculo como um todo. Essa capacidade de percepção (de si e do todo da encenação) emana, penso eu, do trabalho improvisacional, entre outros aspectos, como uma função que se produz no interior do trabalho criativo. Assim, como já dito, não se trata de uma fórmula, de uma metodologia, de um caminho único e definitivo, mas de uma maneira de fazer, uma função que se espraia pelas relações de trabalho do grupo. Trata-se, como me esforço para mostrar, de uma *função criação*.

Para melhor compreender a noção que persigo é interessante retomar alguns aspectos da oficina com Inês Marocco. A oficina não só introduz o trabalho com as máscaras, com seu jogo e ludicidade, mas também nos faz vislumbrar um universo rico em personagens-tipo, os quais ampliam as possibilidades de criação do futuro espetáculo. As máscaras expressivas, diz Lecoq, “[...] trazem consigo um nível de interpretação, ou melhor, elas o impõem. [...] A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais” (LECOQ, 2010, p. 91-92).

A compreensão das possibilidades de descoberta e construção das “grandes linhas de um personagem” deu-se através do jogo improvisacional, fundamentado na relação entre Inês e os atores portando as máscaras. Assim, além do próprio jogo das máscaras, a condução de Inês, com sua didática lecoquiana, foi incorporada pelos atores e passou a permear o processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*.

Para descobrir o nível de interpretação que a máscara impõe é preciso “dar-lhe trancos”, diz Lecoq (2010, p. 93), colocando-a em situação de imediato, pedindo, por exemplo, que ela fique contente ou com ciúmes, que assuma uma determinada profissão, por exemplo,

[...] provocando a máscara em várias direções, buscamos descobrir se ela responde ou não. Só começamos verdadeiramente a conhecer a máscara quando ela resiste ao tranco! Logicamente, uma mesma máscara não responde a todas as provocações, e só algumas situações podem revelá-la [...] (LECOQ, 2010, p. 93).

Eu diria que a didática do “tranco” fomentou o trabalho e o imaginário dos atores durante todo o processo. Mesmo atualmente, durante os ensaios do espetáculo, sempre que os atores entram na máscara, eles trazem de imediato essa provocação, são elas que tratam de se colocar em diferentes situações, desafiando-se mutuamente e se mantendo vivas. Em seus estudos sobre a pedagogia de Lecoq, Sachs (2013) observa que sua concepção de jogo se baseia nas brincadeiras de crianças, no drama, nos jogos esportivos, nos espetáculos. Sachs aponta a influência das ideias de Jacques Copeau, sobre Lecoq, a partir das quais,

[...] acreditava que os jogos criavam um espaço para o treinamento do ator, onde a fantasia, a poesia e a realidade poderiam misturar-se e interagir, em um espaço de entrega sem inibições, como nas brincadeiras infantis. Uma brincadeira inconsciente, que ao mesmo tempo desenvolve habilidades técnicas, encorajando a ludicidade, a imaginação, a espontaneidade e a flexibilidade [...] (SACHS, 2013, p. 34).

Esse espaço de entrega sem inibições e pleno de ludicidade parece-me ser o campo gerador da capacidade de desafiar-se constantemente, manter-se vivo e manter vivas as relações entre atores e destes com suas máscaras. Auxiliar o ator a *entrar* na máscara é a grande contribuição de Lecoq e de sua discípula, Inês, para o UTA: “Entrar numa máscara é sentir o que a faz nascer, encontrar o fundo da máscara, buscar aquilo em que, no íntimo, ela ressoa. Depois disso, será possível interpretá-la, vindo de dentro [...]” (LECOQ, 2010, p. 93-94).

Dessa forma, a *função criação* se configura no trabalho de improvisação com a máscara a partir de um duplo movimento: da percepção de si e do todo da encenação durante os ensaios e performances; e, da didática da máscara que impõe e se distribui aos atores como uma modalidade de ação, antes que como uma modalidade de cumprimento de tarefas.

A improvisação, diz Icle (2002), propicia o mergulho em um estado criativo, no qual os atores transitam livremente entre as mais diversas situações e seres ficcionais. No momento em que o objetivo é a montagem de um espetáculo, na qual o jogo com as máscaras baseia-se na ludicidade, esse livre trânsito se expande do plano artístico para o plano organizacional. Isso não ocorre de forma pré-determinada, mas pelo próprio jogo entre os atores, que acabam levando a atitude lúdica e transgressora das máscaras para todos os planos de funcionamento do

grupo. Dessa forma, os atores jogam, organizam e dirigem o jogo, por vezes de dentro do próprio jogo, por vezes fora do estado de jogo.

Foi assim que os atores, indistintamente, acabaram por compartilhar as funções de ator e diretor, provocando sua fusão, dilatando suas potencialidades e constituindo esse lugar que venho denominando de *função criação*.

5 CRIAR JUNTO, PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMPARTILHADOS E A FUNÇÃO CRIAÇÃO

Kúnstele!⁵²
A Gorda

O modo como o UTA procede na criação de seus espetáculos, conforme pode ser observado pelos processos improvisacionais descritos e discutidos no capítulo 4, foi se constituindo ao longo dos anos de trabalho do UTA. Não houve uma decisão prévia sobre como proceder na criação dos espetáculos, o grupo não optou conscientemente por um processo tradicional, coletivo ou colaborativo. Sempre se pode especular que as trajetórias, a partir das decisões tomadas, poderiam ter sido diferentes, no entanto, penso que a forma como o grupo compreendeu, criou e realizou seu treinamento, a formação que buscou para si mesmo, a decisão conjunta de eleger Gilberto como seu diretor e a forma como essa coordenação aconteceu e acontece, não levariam a um processo tradicional e a uma direção tradicional, com um diretor levando uma concepção de espetáculo pré-concebida para ser executada pelos atores. Não é esse o tipo de formação dos atores do UTA, não é essa a compreensão de teatro que o grupo vem tentando construir ao longo dos anos. E não se trata aqui de uma opção que exclui ou menospreza outras formas de fazer ou compreender a arte teatral, trata-se de uma entre tantas maneiras possíveis de fazê-la.

A trajetória do grupo, a forma como os atores reinventaram o treino e a cultura de grupo que se criou desde então, levou a esse *fazer junto*. É a partir dessa constatação que encontro em Silva (2008) a noção de *coletivo*, que auxilia minhas reflexões:

[...] utilizamos o conceito de 'coletivo' associado a um modo de fazer, à maneira como as diferentes funções ou atribuições se articulam rumo à criação da obra cênica. Nessa perspectiva é que utilizamos a noção de 'dinâmicas coletivas de criação', cujo acento e foco se encontram num processo compartilhado, cooperativado e democrático do fazer artístico. Ou seja, não há um criador epicêntrico para onde tudo convirja, mas um

⁵² A expressão "Kúnstele" é utilizada pela figura da Gorda, personagem central do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, atuada por Celina Alcântara. Pelo que compreendemos de seu idioma, o "gordês", significa "Vamos lá", ou "Rápido", ou "Te mexe", ou seja, é uma exclamação que a personagem utiliza para que as coisas andem. O termo me parece feito sob medida para abrir o capítulo cujo tema é o processo de criação. Não se pode desistir ao longo de um processo, há que se encontrar caminhos, que se criar caminhos, então, "Kúnstele".

conjunto de criadores que vão definindo, coletivamente, os rumos, os conceitos, as práticas e as materializações de sua obra/processo (SILVA, 2008, p. 6).

O modo de fazer coletivo surgiu de uma necessidade desde os primeiros momentos do grupo, basta lembrar as descrições efetuadas neste estudo, nas quais se observa talvez o ponto central dessa discussão: não há um criador epicêntrico. Há, sim, entre os integrantes do grupo, um compartilhamento de esforços para criar os meios necessários e atingir os objetivos, bem como o compartilhamento desses meios criados para alcançá-los, ou seja, formar-se como atores, dentro dos preceitos que escolheram para si. E para atingir esse objetivo, em um determinado momento, o grupo sentiu a necessidade de uma coordenação, uma liderança, um diretor.

Ao longo do tempo, no entanto, percebe-se que Gilberto está lá realmente como uma liderança, como um organizador e estimulador dos trabalhos, e não para impor uma estética. Diga-se de passagem, possivelmente sua contribuição como diretor permanece até hoje, obviamente por sua capacidade, mas também, creio eu, pelo fato de ser um integrante do grupo, ter participado dele desde o início e conhecer seus mecanismos de funcionamento, os quais, inclusive, auxiliou a construir. Ao discutir a questão do encenador, Brook (2008) nos diz que

[...] sem liderança, nenhum grupo consegue apresentar resultados coerentes dentro do tempo disponível. Um encenador [...] não está fora do processo, é parte integrante dele. [...] A função do encenador é ajudar um grupo a desenvolver o seu trabalho [...]. O encenador está lá para atacar e recuar, provocar e retroceder, até que a matéria indefinível comece a fluir [...] (BROOK, 2008, p. 155-156).

Essa foi, e continua sendo, a função principal de Gilberto, ao aceitar “tornar-se” diretor do UTA: ajudar o grupo a desenvolver o seu trabalho. No entanto, sendo ator, em alguns momentos, como no processo de criação de *A Mulher que Comeu o Mundo*, que veremos logo adiante, ele se “dissolve” como diretor. É nessa ocasião que a noção de criação coletiva – com a “[...] supressão das separações entre o trabalho de cada especialidade” (FERNANDES, 1998, p. 16) e a responsabilidade por todas as instâncias, tanto da criação artística como organizacional, é assumida por todos os integrantes do grupo (FERNANDES, 1998) – parece melhor se adequar.

Essas características, e a diversidade de modos de proceder, com uma maior ou menor intervenção de um diretor, embora sempre com um fazer conjunto, me conduz para a noção de *dinâmicas* ou *práticas coletivas de criação*, colocadas por Silva (2008). Essa me parece uma boa forma de definir os processos de criação do UTA, sem engessá-los ou reduzi-los, mas considerando a multiplicidade de modos de fazer.

A cada novo processo podem ocorrer transformações e adequações, que em sua imensa maioria não são pré-estabelecidas. Temos como exemplo *Mundéu*, que pode ser caracterizado como um processo “bem comportado”, e a *Mulher*, que pode ser caracterizado como mais “anarquista”. No primeiro, a direção era presente e balizava o desenvolver do processo, com o qual os atores se envolviam e ao qual obedeciam. No segundo, a ludicidade assumida pelos atores em seu comportamento criativo põe por terra o papel do diretor, inclusive por ele mesmo, que, em seu duplo, deixa prevalecer o ator. É na *Mulher* que todos os integrantes do grupo compartilham as funções de ator e diretor, de uma forma que não havia ainda acontecido no grupo, embora nos processos anteriores houvesse já indícios desse tipo de procedimento. Pode ser que, como em um determinado momento o grupo tenha sentido a necessidade de um diretor, em outro tenha sentido a necessidade de não mais tê-lo de forma tão evidente. O UTA, portanto, transita entre uma e outra forma de proceder – colaborativa ou coletiva – e, por vezes, em nenhuma das duas.

As noções de coletivo e colaborativo me auxiliam a compreender como se dá o processo: de que forma, por que meios e qual o tipo de relação de hierarquia se estabelece entre os artistas criadores, o ator e o diretor. É por intermédio dessas noções que venho buscando compreender esse lugar do criar, o qual venho denominando de *função criação*: o lugar vazio de onde emerge o *criar junto*, independentemente de quem o faça. É no processo de criação de um espetáculo que a *função criação* se configura, por intermédio da ocupação desse lugar vazio, da mobilidade do fazer teatral, do esfacelamento da autoria individual e da emergência da criação. Dessa forma, neste capítulo, busco refletir sobre as funções do ator e do diretor do UTA nos seus processos de criação de espetáculo, com o objetivo de encontrar elementos que possam tentar esclarecer ainda mais a *função criação*.

5.1 ATUAÇÃO E DIREÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO UTA

Como compreender o papel da direção de Gilberto no grupo? Conforme ele me relatou em um de nossos encontros de orientação de tese, ele não era diretor, não tinha pensado em ser e não sabia exatamente como proceder quando aceitou a incumbência de dirigir o UTA. Foi aprendendo a ser diretor com o próprio UTA, com seus colegas de grupo, que confiaram nele, nas suas possibilidades de liderança.

Como já expus nos capítulos anteriores, em maio de 1992 o grupo de atores que viria a constituir o UTA iniciou seus trabalhos. Dois meses depois, de um grupo de doze atores, permaneceram apenas seis, que seguiram trabalhando. Em setembro do mesmo ano os seis atores foram a Campinas, São Paulo, participar de uma Oficina-Montagem com o ex-integrante do *Odin Teatret*, dirigido por Eugenio Barba, o espanhol Toni Cots, com quem trabalharam de forma muito precisa elementos de treinamento que aprofundavam e alargavam o trabalho que já vinham desenvolvendo desde maio. A oficina durou quarenta dias, e, segundo Gilberto, possibilitou ao grupo compreender uma série de princípios, entre os quais, o mais significativo foi o de que era impossível seguirem realizando seu trabalho “[...] sem uma linha de condução e sem alguém que tivesse como função orientar o trabalho dos atores” (ICLE, 2002, p. 22). Foi, então, no retorno de Campinas, que ele se propôs a dirigir os trabalhos do grupo. Gilberto observou que na ocasião parecia inviável desenvolver o trabalho de ator paralelamente ao de diretor, mas que, com o passar do tempo, o grupo criou mecanismos para possibilitar a dupla função:

A noção de diretor que o Grupo elaborou está longe de tratá-lo como uma figura elevada, de caráter independente e como autoridade máxima. A liderança do Grupo sempre foi dividida com todos e a função de diretor se dividiu em dois aspectos: um pedagógico-investigativo e outro artístico. No nível da pedagogia, os atores mais experientes do Grupo sempre participaram de forma ativa, conduzindo seu próprio trabalho e o trabalho dos atores iniciantes, dividindo essa tarefa com o diretor. No nível artístico não houve uma expectativa unilateral de propostas. O trabalho como diretor foi sempre o de criar junto com os atores, propondo ideias para cenas e espetáculos, caminhos e técnicas, questões de pesquisa. A função do diretor, em nosso grupo, é a de sintetizar em ações concretas as ideias de todos, em projetos que envolvam planejamento, execução, acompanhamento e avaliação. Desse modo, sempre houve espaço no Grupo para desenvolver meu trabalho de ator, podendo receber a ajuda dos demais; bem como ser diretor, no sentido de propor uma direção para que todos caminhem juntos num trabalho participativo (ICLE, 2002, p. 22-23).

Como é possível verificar, a partir do desejo de Gilberto, de também ser ator, a relação entre as funções de ator e diretor, e a proposta, advinda da própria prática do grupo, foi de criar e trabalhar de forma participativa, desde sua constituição. Nesse sentido, considero importante trazer para a presente discussão questões abordadas sobre o treinamento do grupo, uma vez que o mesmo constituiu-se no principal elemento do aspecto pedagógico-investigativo da função de diretor. Primeiro, cabe lembrar que um dos objetivos do treinamento era de possibilitar ao ator a construção de uma capacidade de autonomia, com iniciativa sobre seu trabalho técnico e de criação, e capacidade de criar independentemente de um diretor, “[...] ou de alguém que lhe diga o que fazer, mas não necessariamente isolado de um grupo” (ICLE, 2002, p. 100).

Portanto, como já vimos anteriormente, além da rigidez dos exercícios, havia a rigidez da disciplina que cada um deveria impor-se para estar a cada dia na sala de trabalho e, também, de colocar-se em trabalho, sem transferir para o diretor ou para o coordenador dos trabalhos a responsabilidade e controle sobre o aprendizado dos integrantes do grupo.

O treinamento, naquele momento, já exigia por parte dos atores um comprometimento total de sua pessoa, tratava-se de superar a exigência do esforço físico e a rigorosa disciplina mental que o mesmo solicitava. Era um desafio pessoal que encontrava no outro o suporte necessário para dar prosseguimento ao trabalho. Dessa forma, a cumplicidade gerou uma proximidade não apenas de colegas de trabalho, mas também de afeto e confiança, ingredientes propícios para expor fragilidades e potencialidades relacionadas ao trabalho, sem constrangimentos, deixando-se “[...] ser transparente” (BARBA, 1991, p. 63) para o outro. Os atores já praticavam o trabalho sob a égide dessa disciplina, há quase seis meses, no momento em que Gilberto assume a direção.

Ora, Gilberto não vem de fora, ao contrário, está imerso nesse modo de fazer e, juntamente com os colegas de grupo, o constrói. A atitude de Gilberto e dos integrantes do grupo poderia ter sido outra. Ele poderia, por exemplo, ter abdicado de atuar e manter-se apenas como diretor ou, mesmo, poderia portar-se de forma mais impositiva. No entanto, prevaleceu uma ética, na qual se manteve a atitude de escuta e respeito às necessidades uns dos outros e sem uma orientação impositiva, conforme eu já havia observado no capítulo três. Vejamos, de forma mais pontual, como se caracteriza a direção de Gilberto, retomando tanto fragmentos das

descrições já efetuadas no capítulo quatro, como a descrição de outros processos, na medida em que se fizerem necessárias. Nas descrições salientarei o procedimento de Gilberto como diretor, com o objetivo de verificar como se constitui essa função de diretor no UTA.

5.2 AS DIVERSAS POSSIBILIDADES DA FUNÇÃO DIRETOR

No processo de criação de *Klaxon*, cada ator trabalha suas partituras de forma individual. Gilberto assiste e vai indicando os fragmentos que deseja utilizar e assim vai fazendo sua montagem. Conforme observou Celina (2011), Gilberto não informava nada sobre o roteiro que estava criando para os atores (no máximo fazia algumas perguntas aos atores para decidir que rumo tomar ou que cenas integrariam ou não o espetáculo) e trabalhava, ainda segundo Celina (2011), aos moldes de Burnier e Barba, organizando um roteiro e construindo o espetáculo:

[...] Ele se propôs a se colocar nesse lugar que ninguém queria. Todo mundo era ator e queria estar em cena trabalhando, e se trabalhando. Então ele se colocou nesse lugar. Então, antes de mais nada, a gente deu um voto de confiança para ele, entende? [...] A gente aceitou que ele tivesse essa ingerência maior. Ele estava olhando o trabalho de um ponto de vista que a gente não estava, e que a gente também não queria estar. Não é só não queria, a gente não tinha condições de olhar para aquele trabalho naquele momento [...] E ele assumiu esse lugar de quem estava lá elegendo coisas, propondo, justamente para que as coisas pudessem acontecer. Mas por outro lado [...] ele sempre trabalhou com as coisas que a gente ia dando para ele [...] No *Klaxon* ele faz escolhas precisas do roteiro [...] Ele fez essa coisa assim bem Eugenio Barba. Porque até tinha isso também. Essa referência primeira que a gente tinha era bastante do LUME e também do Barba. Essa relação com o trabalho do ator: o ator cria, mas o diretor olha para isso, não para privilegiar o que tu estás fazendo, mas privilegiar um todo onde tu vai te inserir. Privilegiar uma narrativa onde isso vai se inserir. Ele não está preocupado com cada um, que apareça o trabalho de cada um [...] (ALCÂNTARA, 2011, s/p).

Para a criação de *Klaxon*, os atores realizaram pesquisa fora dos horários de trabalho que, na ocasião, se realizavam das 7 às 13 horas, de segundas a sextas-feiras. Eles leram textos de Oswald de Andrade (*Macunaíma* e *A Morta*), muitos estudos sobre essas obras, sobre a Semana de 1922, sobre a montagem de *Macunaíma*, de Antunes Filho. No entanto, o ponto de origem eram as ações, as partituras dos atores, para as quais o grupo dava especial atenção. Os atores trabalhavam individualmente para criar as figuras. Cada um criava seus materiais e

se dedicava a fazer suas partituras de ações, que depois Gilberto ressignificava por intermédio do processo de montagem.

De Marinis compreende a *montagem*, ou a *dramaturgia*, como o “[...] plano comum no qual trabalham o diretor e o ator [...]” (2005, p. 158). Isso significa que no processo criativo do teatro podem-se identificar duas dramaturgias como as principais: a dramaturgia do ator e a dramaturgia do diretor. Do diálogo entre elas se constitui o trabalho da montagem ou composição. O autor compreende o trabalho do ator como um trabalho dramático, quer dizer, um trabalho de criação e composição, que tem por objetivo as ações físicas e vocais, o qual em muitas vertentes do teatro contemporâneo começa com improvisações e se completa com a fixação de uma partitura, ou seja, de uma montagem (DE MARINIS, 2005), procedimento que, como vimos, o UTA utiliza nesse momento de criação de *Klaxon*.

A dramaturgia do diretor consiste no trabalho sobre as ações físicas e vocais fixadas nas partituras pelos atores, portanto, consiste também no trabalho dramático e de montagem. De Marinis lembra que, sendo as partituras dos atores o resultado de uma montagem, a dramaturgia do diretor pode ser definida como uma “[...] montagem de montagens” (2005, p. 158).

O roteiro do espetáculo foi definido por Gilberto, que articulou, compôs e deu encadeamento às ações e tratamento à cena, procedendo uma montagem de montagens. Celina (2011) lembrou que as partituras dos atores foram mudando a partir da condução de Gilberto e que eram poucos os momentos em que o ator conseguia executar a sua partitura completa, na maior parte eram fragmentos colocados no contexto do roteiro de Gilberto. Disse ela: “[...] Ele fez escolhas bem precisas. Então eu acho que ele tinha um roteiro na cabeça dele, mas a gente não tinha ideia disso. A gente não conversava sobre isso [...]” (ALCÂNTARA, 2011, s/p).

O ator, no caso de *Klaxon*, dedicou-se à criação da dramaturgia, sobre a qual tinha total autonomia de construção e, tão logo a apresentava para o diretor, percebia que ela era colocada a serviço do espetáculo. Foi a primeira vez, dentro de um processo de criação do UTA, em que o ator se percebeu “a serviço” do espetáculo e que Gilberto, como diretor, precisava fazer escolhas, e decidiu fazê-las de forma autônoma, sem decisões grupais sobre o roteiro, ainda que a escolha do tema do espetáculo tenha sido do grupo. Houve, conforme Celina (2011), certa surpresa com relação a isso, no entanto, como os próprios atores haviam querido e

decidido, aceitaram essa forma de proceder por parte da direção, pois seu interesse era atuar.

Penso que, nesse primeiro momento, a sensação de “ceder” algo de seu para o espetáculo pode ter sido impactante, porque, até aquele momento, a experiência dos atores, dentro do UTA, era de organizar demonstrações, nas quais o importante era levar a público o máximo possível do trabalho realizado, sem a necessidade de escolhas tão precisas e pontuais, como na montagem de um espetáculo. E digo dentro do UTA, pois todos os participantes do grupo já possuíam um mínimo de experiência como atores participantes de produções já levadas a público em outros grupos ou produções teatrais independentes.

Se retomarmos os objetivos do treinamento do grupo, através do qual o ator procura construir uma capacidade de autonomia, para ser capaz de criar independentemente de um diretor, ou de alguém que lhe diga o que fazer (ICLE, 2002, p. 100), em um primeiro momento, essa independência criativa e, portanto, uma independência também de propriedade e de liberdade de utilização sobre o material produzido, pode ter causado certo estranhamento, ao passo que inaugurava uma metodologia de processo de criação.

Era necessária uma adequação do ator ao modo como era efetuado o treinamento de técnicas de representação e a criação de um espetáculo composto por seis atores, aprendendo a colocar seu material criativo a serviço do espetáculo. Portanto, parece-me que o trabalho de Gilberto foi o de buscar caminhos e técnicas para a realização da montagem do espetáculo. Sua função, como diretor, foi de recontextualizar as partituras dos colegas e as suas próprias, a partir do roteiro por ele estabelecido. Assim, como o treino era conjunto e construído conjuntamente, havia no próprio processo de treinamento o exercício de colocar sua partitura em relação com as dos colegas, transformando-as, havia, também, uma dose de participação, mesmo que indiretamente, nos trabalhos de criação uns dos outros. Gilberto, de fora, observava o trabalho dos colegas e era a partir do trabalho dos atores que elaborava o roteiro.

Nesse primeiro processo de criação empreendido pelo grupo os atores ainda não participaram de forma decisiva na criação do espetáculo, no sentido de compreendê-lo como uma *prática coletiva de criação*. Celina (2011), como vimos, relatou que os atores naquele momento eram ainda muito iniciantes, assim como Gilberto, e não sabiam como fazer. De fato, esperavam as orientações e decisões

de Gilberto, enquanto este relatou que, naquele momento, percebeu que os atores queriam um diretor aos moldes tradicionais, que os conduzissem mesmo. No entanto, a partir da referência do trabalho desenvolvido com Burnier e Simioni, além das ideias de Barba, ele mesmo estava aprendendo como dirigir, no próprio exercício de fazê-lo. Gilberto trabalhava para constituir-se e ocupar seu espaço como ator e, principalmente, diretor “[...] a quem é conferida uma função particular: fazer escolhas. Eu diria que esse é o aspecto mais complexo da sua profissão [...]” (ALSCHITZ, 2012, p. 87).

Os atores trabalharam durante um ano na criação de *Klaxon*, e trabalharam muito, com muita intensidade, colocou Gilberto (2011) e, ao final do processo, o espetáculo teve uma única apresentação. Logo em seguida, o grupo decidiu não apresentá-lo mais, pois com a saída do ator Roberto Birindelli havia a necessidade de se recomeçar todo o processo, visto que os personagens da encenação eram muito articulados com o trabalho de cada ator. Uma substituição não estava no rol de possibilidades do grupo naquele momento.

O que conta aqui, com efeito, é que, na vivência do processo de criação de *Klaxon*, o UTA começou a construir sua forma de trabalhar, a qual envolvia, principalmente, a relação entre os atores e seu material criativo. E entre o diretor e sua forma de trabalhar esse material. Era preciso, conforme Alschitz (2012) aponta, encontrar um equilíbrio dessas relações: “[...] para gerar uma atmosfera criativa, um processo de trabalho produtivo e alcançar bons resultados, o diretor e a companhia devem certamente encontrar um equilíbrio [...] nos seus complexos relacionamentos [...]” (ALSCHITZ, 2012, p. 87). A busca desse equilíbrio de relações e a organização de seus respectivos fazeres começam, a meu ver, a constituir o UTA e a *função criação*.

Quando fala em companhia, Alschitz (2012), ex-aluno de Anatoli Vassiliev, distingue três diferentes modalidades, sendo o conceito de *companhia de atores* o que interessa a esse estudo. Uma companhia de atores, diz ele, “[...] certamente não é um escopo, método, pessoas, atores, é uma coexistência, ou seja, o momento, o instante em que tudo aquilo que forma uma companhia, todos os seus componentes se fundem em uma unidade exclusiva [...]” (ALSCHITZ, 2012, p. 20-21). “A companhia é você com os outros [...]”, segue Alschitz (2012, p. 116), “[...] representa não o ponto mais alto das inter-relações entre as individualidades, mas a base, o fundamento, o terreno frutuoso sobre o qual se formam os artistas” (ALSCHITZ,

2012, p. 116). A visão de companhia colocada por Alschitz parece-me traduzir aquele momento, da criação de *Klaxon* e de estruturação do grupo. Nesse sentido, o diretor, como individualidade que auxilia na constituição dessa base, é um líder, que, no entanto,

[...] deve compreender que ser um líder não quer dizer comandar, dirigir, controlar e vigiar continuamente [...] o diretor se torna líder da companhia somente quando é realmente necessário. O líder está, e não está – eis a característica mais importante de um diretor que trabalha com uma companhia: saber guiá-la [...] (ALSCHITZ, 2012, p. 87-88).

Essa possibilidade de função diretor irá se desdobrar no processo de criação do espetáculo seguinte. Em 1996 estreia um novo espetáculo: um solo de Gilberto Icle. Intitulado *O Marinheiro da Baviera*, ele narra de forma não linear a história de um imigrante alemão, Carl. O espetáculo, cujo processo de criação iniciou em 1995, é inspirado em textos de Fernando Pessoa, Érico Veríssimo, Rainer Maria Rilke e músicas de Johannes Brahms. A dramaturgia da obra foi criada por meio do repertório de ações físicas, construída a partir da técnica pessoal de representação de Gilberto, desenvolvida ao longo do tempo de treinamento efetuado pelo grupo. Foi trabalhada em um processo de improvisação e fixação, no qual o texto da representação era desenhado pelo ator durante o processo de ensaios (USINA DO TRABALHO DO ATOR, 2005). O espetáculo foi criado por Gilberto com a colaboração de Celina Alcântara. Sobre ele, diz Lisboa⁵³:

[...] o espetáculo é uma demonstração precisa do processo de trabalho inicial da Usina, e talvez o seu modelo mais significativo do ponto de vista do uso das matrizes corpóreas em um espetáculo, por sua precisão, economia e desenho gestual. Pesquisa de ator, pesquisa de linguagem, *O Marinheiro* é quase um espetáculo demonstração também, não fora a orgânica expressão do ator, dos gestos codificados que constroem todo desenho físico. Gilberto Icle, com *O Marinheiro da Baviera*, traz para a cena o resultado de sua pesquisa dos anos anteriores, onde também incursionara como diretor. Isto faz com que possa aliar sua pesquisa atoral a um olhar cênico, que lhe permite construir as imagens que desenha e, ao mesmo tempo, aproveitar ao máximo os recursos das matrizes corpóreas cuja construção explorava ao longo desses anos. A consciência do trabalho atoral, da pesquisa e da técnica como material disponível para a cena, ele explora aqui num espetáculo solo onde é senhor do desenho e do olhar que o lapida. Como uma confirmação de que estes anos de pesquisa não foram

⁵³ Eliane Lisboa assistiu ao espetáculo na ocasião dos 10 anos do grupo e produziu uma série de textos sobre o trabalho do grupo, parte dessa produção pode ser lida em Lisboa (2012). E, ainda, é necessário esclarecer que o UTA não trabalha com a noção de matrizes corporais, que Lisboa utiliza.

em vão, refletem e oferecem um material de trabalho disponível para qualquer caminho de construção espetacular (LISBOA, 2007, s/p).

A fala de Lisboa aponta que, nesse segundo trabalho do UTA, aquela incapacidade de decidir o que levar ou não para a cena, que fragmentos de suas partituras utilizar, e como organizá-las na composição do texto cênico apontada por Celina no processo de *Klaxon*, estava superada. Talvez, como aponta Lisboa, isso tenha ocorrido pelo fato de Gilberto ter exercitado um olhar de dentro, como ator e, de fora, como diretor. E esse procedimento parece apontar para um caminho que, a meu ver, iria se concretizar no trabalho do grupo. Trata-se daquela característica da dilatação da potencialidade dos atores de teatro de grupo, já iniciada com a criação de *O Marinheiro da Baviera*, que possibilitaria aos atores do UTA uma autonomia técnica e artística, que levaria à mobilidade das funções de ator e diretor e, conseqüentemente, à *função criação*.

Figura 20 – Apresentação de *O Marinheiro da Baviera*



Gilberto Icle, em *O Marinheiro da Baviera*, 1996.
Fonte: Arquivo do grupo; fotografia de Marineli Méliga.

Pesquisadores como Carreira e Silva (2011), Silva (2006), Fischer (2010) e De Marinis (2005), entre outros, apontam para esse desdobramento que a prática coletiva do teatro de grupo provoca no ator. Nas práticas do teatro de grupo, em meio às particularidades do criar coletivamente, nas quais o alinhamento das funções é característica comum, gera-se o acúmulo de funções e há, por exigência da prática, um desenvolvimento das habilidades do ator para além da atuação, e do diretor para além da direção.

No caso de Gilberto e a criação de *O Marinheiro da Baviera*, temos um espetáculo solo, alicerçado na experiência de um ator que trabalha o material artístico rumo à construção de um espetáculo e que, por intermédio desse procedimento, realiza a “[...] ponte entre o treino e a representação” (BURNIER, 2009, p. 190). Gilberto trabalha a transição entre uma relação íntima, de aprimoramento de sua arte, para sua exposição e relação com o público (BURNIER, 2009). Lisboa (s/d) descreve essa relação do espetáculo com o público, enfocando a capacidade técnica de Gilberto que vem em benefício da obra:

[...] Durante a apresentação o público fica em conexão direta e permanente com o ator que encadeia os momentos com pequenas canções, extratos de texto, cenas e silêncios. O que determina a conexão do público é justamente a precisão e meticulosidade do desenho construído pelo ator, em cada um de seus gestos, olhares, movimentação corporal, inflexão vocal. E esta precisão, que poderia indicar uma frieza por excesso de técnica, na verdade traz em si, exatamente pela intensa pesquisa e técnica que carrega, uma carga energética que mantém ativo e permanente o elo de conexão com o público (LISBOA, 2007, s/p.).

Temos aqui a figura do ator-diretor ou ator-encenador, que conta com a ajuda de uma colega quase como uma assistente de direção. Carreira e Silva (2011) trazem a noção de “ator-encenador” para explicar a atuação do ator que, em práticas coletivas de criação, responsabiliza-se, juntamente e de igual maneira com o coletivo, pelo texto e direção de uma obra, a qual tem assinatura coletiva. Essa noção, como já vimos, segundo os autores, está presente no grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, por exemplo. Parece-me possível utilizar essa denominação também para Gilberto e sua atuação na criação de *O Marinheiro da Baviera*, que se autodirige, com o auxílio de Celina, no entanto, numa situação de espetáculo solo.

De Marinis (2005), refletindo sobre a superação da encenação, sustenta que a mesma está implícita no teatro de ator, cuja característica não é a eliminação do diretor, nem a adesão à direção coletiva ou similar, mas sim o fato de que, em grande parte, o trabalho do diretor e do ator estão no mesmo nível. A consequência, que parece confirmar-se também no teatro de grupo, é que “[...] o ator pode fazer ele mesmo, pode tomar para si o trabalho assim definido da encenação, ao menos parcialmente, e teoricamente por inteiro, à medida que cresce sua capacidade de dominar os instrumentos” (DE MARINIS, 2005, p. 158). Há aqui espaço para pensarmos na noção que Proust (2006) denomina de *autodireção*, a qual, para a autora, “[...] representa a anulação da relação entre dois indivíduos distintos [...]”

(PROUST, 2006, p. 146), cujas funções, com seus respectivos campos de conhecimento, podem associar-se gerando o ator-encenador ou o ator-diretor.

Essa associação, no entanto, acaba por fragmentar-se novamente no processo de criação do terceiro espetáculo do grupo, *O Ronco do Bugio*. A exigência de ministrar uma oficina e montar um espetáculo faz o grupo se organizar externamente, na relação com os oficinandos, de forma mais tradicional, no sentido de respeitar a hierarquia ator e diretor. As atrizes assumem a condução do treinamento desenvolvido pelo grupo, enquanto Gilberto assume a condução das improvisações diretamente relacionadas com a criação e a direção do próprio espetáculo. Internamente, os atores e Gilberto conduzem o trabalho de forma compartilhada, dividindo tarefas e complementando o trabalho uns dos outros. A oficina-montagem acompanha a forma de trabalhar do grupo, na qual o ator é o cerne do fazer teatral. A direção de Gilberto deu-se na relação “actor/peça/encenador” (BROOK, 2008, p. 143), pois, primeiro o treinamento objetivou preparar o ator, após o diretor trabalhou com os atores sobre o universo da encenação e, a partir do trabalho realizado pelos atores, decidiu as cenas e organizou a montagem do espetáculo.

Em *O Ronco do Bugio*, conforme relatado no capítulo 4, Gilberto conduziu passo a passo o nascimento dos bufões, dos bugios e a fusão entre eles, já direcionando esse primeiro momento para a criação do espetáculo. Nessa condução, como um recurso pedagógico, Gilberto era provocativo para estimular o ator e auxiliar no nascimento do bufão, sobretudo buscando esclarecer ao ator sobre a lógica dessa figura – que ousa nascer e continuar existindo apesar do rechaço que sofre por parte da sociedade – colocando-a, de certa forma, em posição semelhante a ela. Ele “joga” com os atores, assumindo um personagem, o dono da Estância, para que o jogo se produza, como já apontei no capítulo 4. Acredito que o fato de Gilberto ser também ator contribui para esse recurso pedagógico, para que o jogo acontecesse.

Gilberto foi conduzindo a fusão do bufão e do bugio e organizava os grupos para o trabalho de improvisação sobre o poema de Amaro Juvenal. A dinâmica nos grupos de atores era conduzida pelas demais atrizes, em um trabalho conjunto no processo de criação. Nos grupos de atores e, após, no grande grupo, quando as cenas eram apresentadas, o trabalho era discutido e novas possibilidades eram apontadas. Ao final, Gilberto tomava as decisões finais sobre a montagem, mas sem

deixar de considerar a opinião dos atores/participantes e dos colegas de grupo. Quer dizer, o dialógico e o participativo se apresentavam, mesclando a forma tradicional e participativa de dirigir.

5.3 A ENCENAÇÃO PARTILHADA: ENTRE O ATOR E O DIRETOR

O processo de criação do quarto espetáculo do grupo, *Mundéu, O Segredo da Noite*, foi longamente descrito no capítulo 4. Nesse momento é importante lembrar que o grupo estava reestruturado, com quatro atores novos. O treinamento foi retomado, aprofundando o trabalho para os atores antigos e ampliando o repertório de exercícios para os aprendizes. Gilberto dirigia todas as atividades do grupo: orientava o treino, comentava o trabalho dos atores e determinava os trabalhos a serem realizados. Ao conduzir o treinamento, Gilberto dividia-se entre orientar o grupo e trabalhar-se. Por vezes apenas conduzia e observava e, por vezes, treinava com o grupo. Recordo-me que, em muitos momentos, retomava trechos de partituras já codificadas de diferentes exercícios e, também, fragmentos das partituras que compunham o espetáculo *O Marinheiro da Baviera*.

Após o primeiro ano de trabalho, com os atores já independentes na condução de seu próprio treinamento, iniciamos o processo de criação de *Mundéu, O Segredo da Noite*, no qual cada ator trabalhava a relação de sua técnica corporal com o *Bharata Natyam*, relacionando-a com a figura que iria representar no espetáculo. Cabia ao ator encontrar seu próprio caminho de composição de personagem, por intermédio da codificação de ações físicas e vocais, e de sua própria dramaturgia, a qual estava alicerçada nos princípios trabalhados pelos exercícios, durante o treinamento.

Penso que o trabalho fundamental de Gilberto, nesse período, foi o de condução do treinamento, o qual, aliado também à disciplina das demais atrizes do grupo, foi um exemplo de construção de autonomia de trabalho de ator para os aprendizes. O fato de Gilberto não conduzir mais o treinamento, deixando-o sob responsabilidade do próprio ator, foi uma estratégia para que esse tomasse para si seu processo de aprendizado. E, de fato, não nos poupávamos. A intensidade do trabalho transformava a atmosfera da sala, impregnando-a com nossas presenças e com as mais variadas vibrações. Quanto mais incorporados os princípios de composição de ações e partituras, mais os mesmos eram explorados na busca de

suas possibilidades cênicas. E o processo de criação do espetáculo era o espaço no qual nossas investigações poderiam ser experimentadas e aprimoradas.

Gilberto acompanhava o trabalho, fazia perguntas, mas não interferia no trabalho dos atores. Para algumas figuras sugeria a inserção de um objeto, como, por exemplo, o bastão para o Homem e a sombrinha para a Mulher. No entanto, o ator tinha liberdade e autonomia sobre seu trabalho e suas escolhas na composição de suas partituras. Isso aconteceu durante todo o processo, inclusive durante a montagem. Nesse período, com o roteiro definido, improvisávamos as situações necessárias para a narrativa. Após, se todos os atores estivessem envolvidos com suas improvisações, os próprios atores participantes da improvisação faziam as opções e fixavam a partitura. Do contrário, todos os integrantes do grupo que não estivessem em cena participavam dessa construção, sugerindo diferentes possibilidades. A primeira cena, na qual acontece o encontro do Homem e da Mulher, que se apaixonam e namoram, e a segunda, da chegada de Anhangá-Pitã, o demônio da floresta, que vem atrapalhar o namoro, foram trabalhadas por todos os atores que não estavam em cena.

A mesma dinâmica foi utilizada no período de ensaio. Na medida em que o grupo ia conhecendo melhor cada cena, e todo o espetáculo, as sugestões eram feitas e acrescentadas, ou não, às partituras dos atores em questão, que sempre tinham poder de decisão sobre a partitura final. Com efeito, essa é uma questão fundamental no trabalho do grupo, a prevalência do trabalho de criação de cada ator e o respeito às suas decisões sobre o resultado final do espetáculo. O importante era o trabalho investigativo do ator e sua compreensão sobre o mesmo, a partir da qual contribuía na construção do espetáculo.

Finalmente, em *Mundéu*, e a seguir, em *A Mulher que Comeu o Mundo*, surge outra questão com a direção de Gilberto: o atuar com outros atores e dirigir a si mesmo. Proust, a esse respeito, dirá que,

O ator-encenador num elenco numeroso é confrontado com dois problemas de direção de ator: o de se autodirigir e o de dirigir seus companheiros enquanto ele mesmo estiver em cena. [...] De fato o encenador-ator se encontrará em um momento ou outro sobre o palco para ensaiar com seus companheiros. Um olhar será então indispensável para prolongar aquele do diretor de atores, seguidamente assegurado por um assistente de direção [...] (PROUST, 2006, p. 147).

No caso do teatro de grupo e, mais especificamente, no caso do UTA, essa “assistência de direção” é na verdade substituída pelo olhar de seus companheiros de grupo. No âmbito do “teatro de grupo”, o ator exerce em seu cotidiano uma multiplicidade de funções: atua nos espetáculos, lida com cenários, figurinos, divide tarefas da produção, dedica-se aos projetos pedagógicos das companhias, administra a sede e escreve projetos. Essa multiplicidade, conforme já apontado por Fernandes (1998) e Fischer (2010), lhe confere uma grande autonomia como artista teatral. Ao exercer essas funções e ter que se aperfeiçoar nelas, esse ator dispõe de ferramentas que lhe conferem uma visão dilatada de seu próprio ofício. Essa autonomia reverbera consideravelmente em sua função criativa, pois suas outras facetas exigem uma constante reflexão sobre aspectos exteriores à atuação.

Para Carreira e Silva (2011), os aspectos relatados possibilitam considerar que um ator que lida com os elementos externos à função atoral, conseqüentemente terá maior familiaridade com um processo criativo que dê vazão à autonomia adquirida. Nesse sentido, o ator parece bastante ligado aos desdobramentos de sua função atoral, passando a exercer os papéis de coautor e coencenador, entre outras.

As diferentes funções do ator e seus desdobramentos são estudados por Carreira e Silva (2011), que delimitam três noções contemporâneas, que desenvolveremos a seguir, acerca do trabalho do ator: “ator-criador”, “ator-autor” e “ator-encenador”. De Marinis (2005) percebe em seus estudos o enfraquecimento de uma das principais características do papel de diretor ao longo do século XX, o qual deixa de ser o centralizador da produção teatral no plano artístico, perdendo a “centralidade criativa” (2005, p. 157). Essa perda traz como consequência o domínio e a prevalência do ator no centro do processo criativo, caracterizando o que De Marinis denomina como “[...] a superação da direção de cena [...]” ou “[...] a superação da encenação [...]” e o nascimento do “[...] teatro de ator” (2005, p. 157).

Em artigo que apresenta a pesquisa realizada em 2005, cujo objetivo é compreender os papéis do ator nos processos de autorias compartilhadas (“processo coletivo” e “processo colaborativo”), como já dito, Carreira e Silva (2011) fazem um mapeamento de grupos que desenvolvem modos de criação que enfatizam a interferência do ator nos processos de autoria da encenação e do texto. Os grupos participantes da pesquisa são o *Grupo ZAP 18*, *Cia. Candongas* e *Teatro Andante*, de Belo Horizonte; *Lume* e *Teatro da Vertigem*, de São Paulo; e, *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre.

A partir do cruzamento das informações coletadas por intermédio de entrevistas, os pesquisadores delimitam as três noções contemporâneas acerca do trabalho do ator.

A noção de “ator-criador” está presente nos grupos *Teatro da Vertigem*, *ZAP 18*, entre outros. Caracteriza-se pela interferência do ator no texto, mediada por um dramaturgo, que assina o texto final e pela interferência do ator na encenação, mediada por um diretor que assina a encenação.

A noção de “ator-autor” está presente no grupo *Lume Teatro*. Caracteriza-se pelo fato da criação do texto dar-se a partir do ator, ter a assinatura do ator ou do ator juntamente com o diretor.

O “ator-criador” exerce grande interferência na encenação, ainda que essa tenha uma assinatura individual de um diretor ou, em alguns casos, a direção é assinada coletivamente. O grupo *Teatro Andante*, no processo de criação utilizado no espetáculo *Olympia*, também apresenta características da noção “ator-autor”. Nele, a criação do texto dá-se a partir do ator, com a mediação de um dramaturgo que assina o texto final e o fato de o ator apresentar uma concepção prévia da encenação, estabelece uma codireção do ator junto ao encenador.

A noção de “ator-encenador” está presente no grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* e caracteriza-se pelo texto e direção terem assinatura coletiva.

Carreira e Silva (2011) percebem que, dos grupos entrevistados em Belo Horizonte, a maioria parece trabalhar com procedimentos semelhantes aos da criação coletiva ou colaborativa, não possuir um único caminho criativo, ter processos de criação baseados em pesquisas expressivas do ator (o que resulta em espetáculos bastante diferenciados) e apresentar alternância de diretores (alternância de atores do próprio grupo na função de diretor, ou convite a um diretor de fora). Os autores percebem, ainda, que os grupos apresentam um perfil distinto de ator, que desencadeia e torna-se central no processo de criação.

O amplo envolvimento do ator nas práticas criativas dos grupos estudados, o qual se distancia do “[...] ator-linha de montagem [...]” (SILVA, 2006, p. 128), evidencia os desdobramentos da função do ator, os quais delineiam a primeira noção percebida por Carreira e Silva, a de “ator-criador”. A função dos atores nos grupos estudados assemelha-se no que diz respeito à interferência na autoria do texto, no diálogo expressivo com a encenação e, ainda, no envolvimento do ator na gestão do grupo.

A segunda noção, de “ator-autor”, foi construída a partir do trabalho de ator realizado pelo *Teatro Andante*. Marcelo Bones, diretor do grupo, em entrevista concedida ao grupo de pesquisa de Carreira e Silva, relata que a criação do espetáculo solo *Olympia* partiu de uma concepção da própria atriz, Ângela Mourão, a qual contou com a dramaturgia de Guiomar de Grammont.

Diferentemente do “processo colaborativo”, pode-se observar um procedimento em que, ao conceber previamente o espetáculo, o ator passa a ser uma espécie de codiretor do espetáculo. Trata-se também de um espetáculo que teve sua construção dramática feita ao longo do processo, cuja autoria dialoga amplamente com as inquietações criativas do ator, exemplificando o trabalho de um ator que parece ser um coautor e coencenador da obra. Em entrevista concedida à equipe de pesquisa de Carreira e Silva (2011), a atriz Ângela Mourão compara a escrita poética do ator com a escrita poética de um escritor, a qual atribui sentidos a partir de sua própria experiência, sendo, por esse motivo, um “ator-autor” da escrita.

A terceira denominação para o trabalho do ator, ainda conforme Carreira e Silva (2011), é a de “ator-encenador”, presente no grupo *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* que, segundo Carreira e Silva, parece ser um dos únicos grupos brasileiros que se dedica a uma prática em “processo coletivo”, na qual a autoria do texto e da encenação é assinada pelo coletivo, privilegiando a interferência completa do ator. A escrita do grupo advém de estruturas criadas a partir de um tema, ou obra literária, que o próprio coletivo determina, gerando autorias sempre coletivas, buscando um teatro em que a figura do diretor se apaga para dar lugar ao coletivo. Em entrevista aos pesquisadores, a atriz Tânia Farias afirma acreditar no que denomina de “atores-encenadores”. Um ator que tenha consciência de seu processo de criação e esteja fortalecido pelo coletivo pode exercer diversas funções dentro do grupo, colaborando, por exemplo, na construção do cenário ou em decisões sobre os figurinos e a música.

O trabalho dos grupos estudados possibilitou aos autores perceber os desdobramentos da função do ator, no que diz respeito às noções de “ator-criador”, “ator-autor” e “ator-encenador”, denominações que se afastam da noção de “ator-intérprete”, que corresponderia à função menos dilatada do trabalho do ator, ocupando uma função ligada unicamente à interpretação de textos. Os pesquisadores percebem ainda que as noções de “ator-criador” e de “ator-autor” se assemelham consideravelmente no que diz respeito à interferência do ator no texto e

na direção. A primeira noção exposta, a de “ator-criador”, estaria associada mais diretamente ao “processo colaborativo”, visto que as assinaturas de direção e dramaturgia existem como palavras finais no processo. A noção de “ator-encenador” estaria ligada ao discurso do “processo coletivo”, e a noção de “ator-autor” seria uma noção intermediária e, por limites menos rígidos, poderia adequar-se tanto ao processo coletivo quanto ao colaborativo.

Carreira e Silva (2011) concluem que nas práticas criativas dos grupos observados é possível perceber diversas evidências de um ator que, além de ocupar o papel de intérprete, está envolvido com as questões de autoria da cena, modos de criação que parecem enraizados no próprio modelo de gestão dos grupos e, penso, acabam por fazer desse ator um artista com plena autonomia com relação ao seu trabalho.

Essa dilatação de funções e, conseqüentemente, da capacidade de interferir/colaborar na dramaturgia e nos processos de encenação, o ator do UTA experimentará de forma mais contundente no processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, como já vimos, e do qual tentarei explicitar as relações entre os atores e deles com o diretor.

5.4 A MULHER QUE COMEU O MUNDO E A EMERGÊNCIA DA FUNÇÃO CRIAÇÃO

A Mulher que Comeu o Mundo, como já descrevi no capítulo anterior, narra a história da *Gorda*, cujo *Pai*, o ladrão mais rico e poderoso da cidade, vem a falecer, e ela, em uma gula desenfreada, devora a tudo e todos na sua cidade. Por fim, na falta de outra coisa, ela acaba por comer a si mesma.

Com o objetivo de retomar de forma sistemática o trabalho, o grupo começa a elaborar um novo projeto com vistas ao financiamento do trabalho. Diferentemente das outras vezes, quando Gilberto responsabilizava-se quase que inteiramente pela elaboração do projeto, os atores participaram com mais intensidade desde a concepção. Inicialmente Gilberto lança a sugestão de aprofundar o estudo das máscaras, que é recebida com entusiasmo e logo é aceita e, a partir daí, os atores começam a pensar juntos sobre um primeiro roteiro, que era provisório e foi elaborado para atender as exigências dos editais. Os atores seguem, ainda, os contos que seriam o ponto de partida do projeto.

Ao retomar de forma sucinta a descrição já efetuada anteriormente, lembro que o trabalho iniciou com uma oficina de máscaras com Inês Marocco, da qual Gilberto também participou. No processo utilizado na oficina, Inês jogava conosco e nós começamos a reproduzir e inventar formas de agir da mesma forma uns com os outros ao longo do processo.

Por exemplo, no período imediatamente após a oficina com Inês, quando iniciamos o trabalho com nossas máscaras definitivas, estávamos todos improvisando e, nesse dia, Gilberto não estava presente. A comunicação entre os atores em cena estava bastante difícil e as situações que surgiam não encontravam possibilidade de se desenvolver. Na verdade, os princípios técnicos⁵⁴ exigidos pelas máscaras, especialmente a triangulação, não estavam ainda devidamente incorporados e o jogo entre as máscaras não chegava a acontecer.

A triangulação que trabalhamos com Inês tinha como objetivo fazer “viver” a máscara por intermédio da relação direta com a plateia. O trabalho dava-se da seguinte maneira: por exemplo, o ator/máscara A diz alguma coisa para o ator/máscara B. Se A disser seu texto olhando diretamente para B, estará excluindo a plateia, com a qual a máscara deve relacionar-se constantemente para estar viva. Dessa forma, o ator A deve dar o texto olhando/focando a plateia, como se ela fosse o ator B e, ao final, olhar/focar para o ator B. Ele deve fazer a mesma coisa: dar o texto, focando a plateia como se ela fosse o ator A, passar o foco para B e, assim, sucessivamente. No entanto, essa estrutura estava longe de acontecer em nossa improvisação.

Em um determinado momento da improvisação, tive o ímpeto de me retirar do jogo. Os colegas, no entanto, seguiram trabalhando e não tenho certeza se perceberam de imediato minha saída ou a desconsideraram devido ao jogo. Tirei a máscara e fora de cena comecei a observar a improvisação. E, novamente, num ímpeto, pois não havia premeditado fazer isso, comecei a contracenar com as

⁵⁴ Resumidamente, na meia máscara, Inês salientou, e trabalhou conosco, a importância da ação da boca, coluna, mãos e braços como elementos expressivos e de comunicação da mesma. Dedy, com quem me relatei no momento do treinamento com as máscaras que estou a descrever, disse-me que apenas após a primeira temporada, em outubro de 2006, na Cia. de Arte, em Porto Alegre, é que começou a compreender e incorporar esses princípios, que até aquele momento ainda lhe pareciam bastante esquemáticos e não completamente assimilados. É ainda interessante observar que *A Mulher que Comeu o Mundo* tem uma versão para palco e uma para rua, pois dá continuidade à investigação do UTA sobre a presença do ator em espaços de atuação fechados/teatro e espaços informais e abertos/rua.

máscaras, tal qual Inês fazia durante as oficinas e, também, como Gilberto fizera na ocasião da oficina de bufões, descrita no capítulo 4.

A primeira atriz a jogar, assim que passei a prestar atenção, foi Dedy Ricardo. Ela disse algo para uma colega de cena e eu não entendi. Imediatamente disse a ela: “o que? não entendi”. Dedy, meio indecisa, me olhou e eu pedi novamente que ela repetisse. Ela balbuciava alguma coisa ininteligível, um pouco pela surpresa de minha intervenção, um pouco porque sua máscara ainda falava muito pouco. Até que ela disse claramente: “quindim”. Dessa vez, eu não entendi o porquê da palavra, e perguntei: “quindim? Tu queres quindim? Então pede primeiro para mim e depois vira e faz a ação para ela (a atriz com quem estava contracenando)”. E, assim, foi seguindo a improvisação, sempre com minha interferência, trabalhando a triangulação das máscaras com a plateia, tanto para a ação quanto para a reação da máscara.

A reprodução da relação que Inês mantinha conosco logo foi relembrada e inserida no jogo, por intermédio do próprio jogo. Cada vez que um dos atores se dava conta que não estava triangulando deixava a própria máscara reagir, comentando o fato, ao qual os demais reagiam, também fazendo brincadeiras. Assim, tal qual aquelas brincadeiras de criança, quando elas dramatizam alguma situação e dentro do próprio jogo e vão dizendo aos outros o que devem fazer, os atores seguiram a improvisação com esse espírito lúdico, e, aos poucos, foram assimilando o jogo das máscaras, inclusive na atenção em relação à plateia. E essa forma de proceder foi aos poucos se repetindo ao longo do processo de criação do espetáculo.

Em conversa com Celina relatei o treino desse dia. Ela não lembrou exatamente desse momento do processo, mas recordou dos jogos que as máscaras realizavam. Ela lembrou o jogo das “fotos”, o qual já abordei no capítulo 4. Gilberto havia proposto esse exercício com o objetivo de compor atitudes para as máscaras. O jogo, que eu não havia descrito detalhadamente, iniciava quando o ator assumia uma atitude e, a partir daí, mudava a direção do corpo no espaço, segmentando-o: virava primeiro a cabeça, depois o peito, depois as pernas e, finalmente, dava alguns passos naquela direção que havia determinado, parando em outra atitude. Repetia-se a segmentação corporal mudando a direção e, assim, sucessivamente. Numa segunda etapa, a cada nova direção, o ator deveria relacionar-se com outro ator.

Durante a execução do exercício, as máscaras começavam a descrever em voz alta o que faziam e a improvisar, alterando o ritmo, a tonicidade e, finalmente, a relacionar-se. Novamente começavam a brincar com essa descrição e se relacionar por intermédio dessa brincadeira. Com essas iniciativas as máscaras começaram a se construir e, ao incorporar os exercícios e jogos que iam sendo propostos, subvertia-os, sempre de forma lúdica, na maioria das vezes, com muito deboche. A ludicidade foi se expandindo, de forma que as próprias máscaras, na ausência da plateia, integravam ao jogo indicações técnicas e dramatúrgicas, dirigindo a si e aos colegas, tanto fora de cena, como no primeiro exemplo descrito (comigo e Dedy), como dentro de cena, como no segundo.

Esses são exemplos da mobilidade das funções de ator e diretor, na qual em um primeiro momento eu me detive para compreender as características, ora coletivas, ora colaborativas e mesmo de autonomia do ator do UTA. Porém, antes de prosseguir, gostaria de retomar algumas questões sobre os relatos efetuados em determinados momentos do processo de *A Mulher que Comeu o Mundo*.

O que exatamente quero dizer ao descrever esses momentos? Penso sobre a especificidade dos diferentes processos de criação e de aprendizagem de técnicas corporais, e a intensidade com que atuam no plano artístico e organizacional, no caso do UTA. Plano artístico, como o momento em que o ator, imerso no coletivo, está trabalhando no aprendizado de uma nova técnica ou, por meio dela, já está criando um espetáculo. E plano organizacional, no sentido de que, a forma como o grupo se organizava nos seus procedimentos criativos, com os atores coordenados por Gilberto, mesmo que aos moldes coletivos de criação, agora encontra outra estrutura, com a mobilidade entre as funções. A ludicidade assumida pelos atores do grupo, por intermédio do jogo das máscaras, faz com que eles ocupem o lugar da direção, e que o diretor, Gilberto, também encontre mais espaço para estar em cena. A organização do grupo, baseada numa relação de respeito e não intervenção no processo e construção artística de cada ator, tanto entre os atores, como entre os atores e o diretor, é transgredida. Nesse sentido, plano artístico e organizacional se entrelaçam e são levados para dentro do trabalho artístico, para dentro do jogo, para o momento da criação e não apenas para o momento da discussão. Não se trata, então, apenas de discussões coletivas após o encerramento do trabalho prático, quando o grupo se reúne para discutir e tomar decisões sobre o roteiro e demais instâncias da construção do espetáculo.

O que quero dizer com isso? Que essa mobilidade surge porque há uma abertura na atitude dos atores em relação ao trabalho. Como vimos nos capítulos dois e quatro, o ator do UTA, desde o início, trabalhou no sentido de encontrar uma autonomia em relação a um diretor ou coordenador. Em sua formação, o ator do UTA expande seu olhar e sua capacidade de perceber o todo do processo de criação. Ele faz seu treinamento com o objetivo de dar conta de construir sua própria dramaturgia e, com ela, contribuir na montagem de um espetáculo. Nesse sentido, desenvolve a capacidade de perceber o todo de uma obra, ou seja, a formação do ator do UTA o instrumentaliza para ser capaz de dirigir a si mesmo e sua obra e, ao se dirigir, é possível compreender o que é uma direção mais ampla, inclusive do ponto de vista de uma concepção estética. Então, o que aconteceu, quando Dedy e os demais colegas aceitaram minha intervenção? De um lado houve, de minha parte, um rompimento daquela postura da não intervenção. De outro, houve uma confiança, uma abertura na atitude de meus colegas, pois interfeiri “descaradamente” naquele momento de estudo/improvisação sobre as máscaras. A atitude deles, como sempre é bom lembrar, poderia ter sido diferente, eles poderiam ter ficado extremamente incomodados.

Credito essa abertura, e é justamente o que venho tentando descrever, à forma como o jogo das máscaras foi introduzido no grupo e à forma como o grupo se apossou dele. A presença de Inês possibilitou duas coisas: levar Gilberto para dentro da cena como ator e nos defrontar com outra diretora. Inês nos fez trabalhar/ouvir um procedimento, que não era de todo desconhecido de nós, pois Gilberto o utilizara em *O Ronco*, mas que chegou a nós através de outra voz, de outra cor. A resposta do grupo à *técnica do tranco* (LECOQ, 2010) foi de irreverência e de alegria, ou de “estripulia”, conforme comentei no capítulo anterior. O olhar agudo que deve ter o condutor do jogo, para não permitir obviedades e, ao mesmo tempo, provocar no ator o contato verdadeiro com a máscara, foi assimilado pelo ator, que passou a utilizá-lo sobre si e sobre seus colegas. A partir daí, e com Gilberto dentro da cena, a liberdade encontrada no jogo e, ao mesmo tempo, a necessidade de um olhar sobre o fazer teatral foram os principais elementos que possibilitaram a emergência da mobilidade entre as funções de ator e diretor.

Mas existem atitudes pontuais que, a meu ver, também contribuem para a emergência dessa mobilidade. No processo de *A Mulher que Comeu o Mundo* Gilberto propôs aos atores que cada um escolhesse e coordenasse a improvisação

de um mito – que possibilitasse explorar diferentes facetas sobre a metáfora da ganância e do universo dos contos de referência do espetáculo – com os demais colegas. Dessa forma, Gilberto envolve os atores no exercício de conceber situações cênicas, colocando-os justamente numa posição exterior à atuação e, ao mesmo tempo, dentro dela, pois, no momento de improvisar as situações, todos acabavam participando. O ator proponente do mito, que já o havia adaptado anteriormente para o tema do espetáculo, tem, a partir de minha própria experiência ao propor o mito aos colegas, uma percepção mais aguçada em cena, ao mesmo tempo envolvido por ela e atento ao desenrolar da situação planejada. Gilberto nos coloca nesse lugar, no qual, como atores ou diretores, proponentes da situação, experienciamos sua própria condição de ator e diretor. A partir daí, todo o período de criação e seleção de material, organização de roteiro, concepção, montagem e ensaio de cenas foi feita coletivamente e, embora em alguns momentos as indefinições sobre o todo do espetáculo pudessem causar certa tensão, o exercício do coletivo foi mantido.

Embora tenha requisitado a presença de um diretor em determinado momento, como vimos, essa função foi reinventada pelo grupo a partir de seu modo de trabalhar, creio, pela própria atitude de Gilberto, que divide com os atores a pesquisa e construção de material para a elaboração do espetáculo: “[...] essa vontade de não dirigir os atores de maneira ostentatória consiste em compreender a direção de atores como um trabalho totalmente coletivo [...]” (PROUST, 2006, p. 138).

5.5 DINÂMICAS COLETIVAS E *FUNÇÃO CRIAÇÃO*

Quer se alinhe com o processo colaborativo, não estruturado sobre hierarquias rígidas e cuja autoria da obra é dividida por todos os integrantes do grupo (SILVA, 2008), quer com o processo de criação coletiva, com a igualdade total de participação dos integrantes do grupo no plano artístico e organizacional (FERNANDES, 1998), uma das singularidades do UTA está na forma como o grupo se relaciona com a direção, uma vez que, depois de instaurada essa relação nos anos 1990, ela ainda permanece, provocando diferentes procedimentos nos modos de fazer do grupo.

Ao discorrer sobre a escrita no processo colaborativo, Carvalho (2009) defende que o processo colaborativo, “[...] a rigor é o mesmo procedimento que no passado foi chamado de criação coletiva, sendo que diferenças conceituais só podem ser estabelecidas caso a caso. São tantas as formas de criação coletiva quanto os grupos que as praticam [...]” (CARVALHO, 2009, p. 67).

Por exemplo, Fernandes (2010), em seu estudo sobre a cena contemporânea brasileira, compreende que o trabalho da *Companhia dos Atores* não está baseado nem na criação coletiva dos grupos, nem na escritura autoral dos encenadores, mas combina os dois modos de proceder. O diretor, Enrique Diaz, é, também, ator da companhia e, nesse sentido, demarca “[...] um território de escolhas de encenação sem deixar de compartilhar os meios de criação da performance” (FERNANDES, 2010, p. 132-133). Para a autora, o fato de Diaz encarregar-se das decisões sobre o material produzido em conjunto e no desenho final da escritura cênica “[...] não diminui a força colaborativa do processo, que prevê sua participação ativa, junto aos atores e ao dramaturgo [...]” (FERNANDES, 2010, p. 133). A autora percebe que a *Companhia dos Atores* “[...] é o convívio das escrituras de um encenador-ator e de atores-criadores [...]” (FERNANDES, 2010, p. 133).

Em seu estudo sobre o processo colaborativo nas companhias teatrais brasileiras, Fischer debruçou-se, também, sobre a questão da direção e observou que, nos primeiros anos do LUME, quando Burnier “[...] desempenhava o papel de líder, o grupo vivenciou uma forma diferenciada de coordenação. Burnier era prioritariamente ator, muito antes de se engajar na função de diretor. Essa condição determina uma cultura de grupo baseada sobretudo na atuação [...]” (FISCHER, 2010, p. 128). Após o falecimento de Burnier, em 1995, o grupo tomou a decisão de não substituí-lo. Ao optar por não ter um diretor fixo, o LUME passou a realizar parcerias com diretores convidados e a trabalhar com dinâmicas de “direção compartilhada” entre os próprios atores do grupo, o que, segundo o ator Ricardo Puccetti, já vinha acontecendo juntamente com Burnier. Diz Puccetti:

[...] nenhum de nós quis se tornar diretor e a gente achava que alguém de fora seria complicado, pois temos toda uma cultura de grupo, uma dinâmica. Mas também é verdade que isso vinha se construindo junto com o próprio Luís [Burnier]. Mesmo tendo a função, essa possibilidade era muito exercitada mesmo com ele. É uma condição que já estava presente [...] (PUCCETTI apud FISCHER, 2010, p. 128-129).

Como vemos por esses relatos, associados ao caso do UTA, as formas de criação coletiva assumem diferentes características, conforme as práticas dos diferentes grupos. Na tentativa de melhor esclarecer os processos coletivos de criação e as questões que os envolvem, sobretudo a inter-relação entre as funções, e os diferentes ângulos através dos quais se pode pensar o processo colaborativo, Silva (2008) apresenta quatro recortes: processo colaborativo “[...] como modo de criação, como metodologia de trabalho, como modo de produção e como resultante estética” (SILVA, 2008, p. 58). Para Silva (2008), a partir dessas perspectivas é possível entender se há ou não alguma distinção entre processo colaborativo e criação coletiva ou se seriam denominações diferentes para a mesma prática. Como método, Silva compreende que “[...] por seu fazer coletivizado, por sua diretriz dialógica, pode-se, sem incorrer em erro, pensá-los geminadamente [...]” (SILVA, 2008, p. 59), ou seja, os dois termos denominam uma mesma dinâmica de criação.

Mas, diz o autor, se analisarmos os dois processos como modo, ou seja, de acordo com a forma como os diferentes elementos da criação se inter-relacionam, veremos que são processos distintos. Silva (2008) aponta como exemplo o fato de as funções estarem definidas e assumidas desde o início do processo:

[...] O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e a habilidade dos integrantes ou convidados. É claro que, em muitas das funções, tal decisão nem se faz necessária, na medida em que é comum a permanência e a continuidade dos colaboradores, de um projeto para o outro [...] (SILVA, 2008, p. 59).

Silva (2008) comenta que, não raro, quando o grupo *Vertigem*, do qual é diretor, está no período de ensaio para a definição de personagens, os atores exploram todos os papéis na busca de uma melhor adequação. Mas, afirma que “[...] o mesmo não ocorre em relação às funções. Ou seja, não há um período em que todos os integrantes experimentam todas as funções – ou em que elas são deixadas em aberto por um tempo [...]” (SILVA, 2008, p. 59).

Silva diz, ainda, que o processo de criação no *Vertigem* não tem se caracterizado pela mobilidade de funções, porém, diz ele:

[...] nada impede que isso aconteça. Pois, se essa mobilidade ocorrer de um projeto para outro – e não dentro de um mesmo espetáculo – não há a descaracterização do processo colaborativo. Por exemplo, não haveria

nenhum problema de um ator do grupo, numa determinada peça, vir a se tornar o dramaturgo ou o diretor na montagem seguinte. Nem mesmo a simultaneidade ou conjugação de funções dentro de um mesmo projeto, apesar de se constituir numa situação mais complexa, inviabilizaria a prática do processo colaborativo. Tudo iria depender de quais funções seriam assumidas pela mesma pessoa e da capacidade do grupo em gerenciar uma situação assim (SILVA, 2008, p. 59).

É justamente esse o caso do UTA, que pela forma como foi se relacionando com o criar, antes e com mais intensidade do que obedecendo a hierarquias ou valorizando individualidades e autorias, acabou por provocar a mobilidade dos atores entre as funções de ator e diretor. Como diz Silva, as funções “são deixadas em aberto por um tempo”, ou seja, a mobilidade provoca a abertura desse espaço, um vazio, no qual as autorias individuais se esfacelam. Tal função, além de indicar o papel desempenhado por alguém, acrescida de sua maior característica, o criar, remete ao próprio trabalho dos atores, denominando-se aqui, então, de *função criação*.

É interessante observar, e já o fiz anteriormente, que, na história do grupo, é como se tivéssemos um período mais convencional ou comportado, e outro mais irreverente. Silva (2006) observa muito apropriadamente que, se num tipo de teatro mais convencional, os limites dos papéis de ator e diretor são vistos com mais rigidez e a colaboração entre os artistas é vista como sinal de desrespeito; no processo colaborativo, “[...] tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista ‘invadindo’ a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações” (SILVA, 2006, p. 130). Nesse sentido, diz Silva: “[...] uma ‘promiscuidade’ criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada” (2006, p. 130). É o exercício do ator, de deixar-se permear pelo outro e pelo próprio processo de criação, o qual inaugura, que vai desenhando as práticas de criação compartilhadas do UTA.

6 PARA FECHAR O INACABADO

Ao longo deste trabalho, busquei analisar as práticas coletivas de criação do Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator, a partir da mobilidade das funções de ator e diretor. Ao empreender o estudo percebi que essa mobilidade, a qual os atores estiveram submetidos ao longo de seus vinte anos de existência, acabou por circunscrever uma função. E, inspirada pela noção foucaultiana de *função autor*, a denominei de *função criação*. Assim, a noção de *função autor* auxiliou, também, a compreender e delinear as características da *função criação* à medida que trouxe elementos que ajudaram a formular e a circunscrever a referida função. Refiro-me à própria ideia de função, como algo que se constitui na prática, no exercício, podendo ser nomeado somente a partir desse lugar de movimento. Outra questão que advém da teorização foucaultiana é a perspectiva da função como espaço vazio a ser preenchido, ocupado, também, nesse caso, referindo a uma ideia de mobilidade, de algo que está sempre por se fazer, que advém.

Interessou-me, também, o modo como o filósofo francês relacionou a noção de função autor ao aparecimento de determinadas condições de emergência que possibilitaram o seu surgimento, de diferentes formas em diferentes tempos e espaços. Ele afirma: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274). Foi, igualmente, imersa no diálogo com Foucault que me apercebi da potência de uma ideia de autoria relacionada não à individualidade, mas, ao contrário, a uma relação direta com o coletivo, na qual, ser “autor” significa estar atravessado pelas diferentes questões que forjam o mesmo coletivo, afetam os sujeitos de maneira coletiva que, por sua vez, se afetam mutuamente. Assim, ainda que de forma bastante resumida, e à guisa de introdução a este meu término de discussão, trago as ideias que me ajudarão a compor minhas considerações finais.

6.1 UM TRAJETO, MUITOS PROCESSOS

Os estudos empreendidos nesta pesquisa apontaram para o fato de que os processos artísticos do grupo se constituíram e se transformaram de forma dinâmica, a partir do modo como o mesmo desenvolveu suas práticas teatrais. O

treinamento, o estar em grupo, os processos de criação de espetáculos aos moldes das dinâmicas coletivas de criação, que utilizam a improvisação como seu principal instrumento de criação, me levaram a compreender que o grupo acabou por desenvolver seu trabalho a partir de um *modo de fazer*, de *uma prática* que emergiu do próprio trabalho, ou, de outro modo, da sua forma de trabalhar. Esse *modo de fazer*, caracterizado pela mobilidade já mencionada e pelo coletivo, que acaba por esfacelar as identidades individuais, gera um lugar vazio a ser ocupado pelos atores quando em estado de criação. Denominei esse lugar e seu funcionamento como *função criação*.

Assim, o objetivo maior desta tese foi explicitar a noção de *função criação* e compreender de que forma ela se constituiu, descrevendo e discutindo os fatores que possibilitaram a sua emergência.

A percepção desses fatores, que englobam modos de ser e fazer, deu-se a partir da percepção da mobilidade das funções de ator e de diretor nos processos de criação do UTA, que, como já foi dito, ocorreu durante o processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*, quando os contornos daquela que seria denominada de *função criação* começaram a ser traçados do ponto de vista desta análise. E foi no decorrer da pesquisa, ao traçar a trajetória das práticas do grupo – seu treinamento, investigações e os processos de criação de espetáculos – na tentativa de melhor definir esses contornos, que constatei que a *função criação* se desenvolveu, não de forma pontual, mas sim ao longo da existência do grupo, não só confundindo-se, mas constituindo-se na própria prática, nos modos de fazer do grupo. A mobilidade e a emergência a partir da própria prática foram, portanto, as primeiras características percebidas na *função criação*.

Uma vez que todos os integrantes do grupo, revezando-se nas funções de ator e diretor, participam igualmente da criação de espetáculos e organização do grupo, a terceira característica está ligada também a essa mobilidade, e à forma como ela opera nos processos de criação, ela consiste no esfacelamento da autoria individual. O esfacelamento da autoria, trazido pela discussão foucaultina da morte do autor, foi pensado como a vacância do lugar da autoria individual também em nossas práticas. Esse vazio torna-se o lugar onde as experiências individuais e coletivas irrompem em sintonia e, em um modo de comunicação privilegiada, prescinde de explicações, possibilitando a criação.

Essas características apontaram claramente para o caráter processual da *função criação* e, ao analisar nossas práticas, percebi que a mesma emergiu de uma série de elementos, que organizei sob quatro fatores: o estar em grupo; a forma como se cria e pratica o treinamento; as práticas improvisacionais utilizadas nos processos de criação do grupo e as relações entre os integrantes do grupo, sobretudo a relação entre as funções do ator e do diretor.

Com relação ao estar em grupo, constatei em minhas análises três pontos importantes para considerá-lo como um dos fatores constituintes da *função criação*. Um primeiro ponto se manifesta nas regras acordadas para garantir o comprometimento e repartição das atividades entre todos os integrantes do grupo. Essas regras diziam respeito ao cumprimento dos horários de chegada, de saída e de intervalo; à limpeza da sala, através de um escalonamento entre os atores; às conversas durante o treinamento ou intervalo. As regras que, apesar da rigidez, tornavam igualitários os deveres e os direitos, eram aceitas e seguidas sem exceções ou privilégios, contribuindo para a constituição de uma cultura de grupo, uma disciplina ou forma de proceder, bem como para a consolidação do grupo e da organização do trabalho artístico e de pesquisa.

Essa disciplina contribuiu para o aprender e o criar junto. Foi por intermédio do estudo e da experimentação das técnicas de treinamento de ator transmitidas pelo LUME que os atores do UTA, em seu primeiro período de existência, trabalharam no sentido de descobrir um caminho de como fazer, o qual redundou na invenção do próprio fazer. Dessa forma, o UTA desenvolveu mecanismos de apropriação das técnicas de atuação recebidas e, a partir dessa experiência investigativa, construiu seus próprios conhecimentos técnicos.

Esse conhecimento foi construído pela troca entre as experimentações de cada ator, que se organizavam em rodízio para coordenar o treinamento, durante o qual transmitiam aos colegas os exercícios sobre os quais já tinham mais experiência. Construiu-se, portanto, um movimento do individual para o coletivo, para o grupal. Os atores criaram estratégias de como se relacionar com os exercícios a fim de transformá-los em possibilidades de criação, de como se relacionar entre eles mesmos durante o trabalho, e de como se relacionar com Gilberto na função de diretor e, ao mesmo tempo, de ator. O que vemos é a invenção da própria forma de trabalhar em grupo, coletivamente.

Em terceiro lugar, minhas reflexões apontaram para a construção de um vocabulário artístico comum. Esse vocabulário é gerado durante o treinamento e o período de processo de criação de um espetáculo. Neles, os atores constroem uma grande quantidade de material em forma de ações físicas e vocais. Uma parte dele é organizada e utilizada na construção das partituras que constituirão os espetáculos do grupo e que podemos considerar como o repertório formalizado do grupo. Esse repertório é a parte do material artístico produzido pelo grupo que se torna visível, no sentido de ser socializada com o público. Mas há todo aquele conteúdo que foi produzido e não foi utilizado na montagem do espetáculo e que se mantém invisível, se mantém na memória ou é restaurado no treinamento a partir do desejo de cada ator. Esse material invisível se constitui pelas diferentes etapas de construção daquele material que foi para a cena. Durante o processo de criação de *Klaxon*, primeiro espetáculo criado pelo grupo, segundo a atriz Celina Alcântara, apenas pequenos fragmentos de sua partitura eram utilizados para a cena.

O material que constitui o espetáculo, na forma como está no espetáculo, não será mais utilizado a não ser quando da apresentação do próprio espetáculo, no entanto, compreendo aquela parte invisível como nossa memória, nosso vocabulário artístico comum, que é o tecido das nossas inter-relações no momento em que estamos criando, improvisando. É esse material que, a meu ver, sustenta o trabalho do grupo. Dessa forma, o processo de criação do UTA se constitui não apenas pelo momento de criação de um novo espetáculo, mas por essa vida em comum do grupo, plena de experiências e memórias, que alicerçam cada novo projeto artístico. Essa memória se constitui pelos momentos de aprendizado, de treino, das improvisações realizadas, dos estados que cada um de nós foi capaz de atingir a cada momento, e de nossas diferentes formas de nos relacionarmos durante o jogo teatral. Para a questão da *função criação*, aquilo da memória que nos interessa está centrado em nossos corpos, nas nossas ações. São eles o registro de nosso vocabulário artístico, do vocabulário artístico do grupo, o qual nos acompanha sempre que tomamos conta desse espaço no qual nossa função é criar.

Isso me fez lembrar as palavras de Foucault, quando afirma: “[...] não, não está nesta palavra aqui, nem naquela palavra ali, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz do que se trata agora, trata-se antes do que é dito através das palavras, em seu espaçamento, na distância que as separa” (2006, p. 285). Nesse sentido, o tanto de memória que constitui a *função criação* está no lugar do que não pode ser

explicado, explicitado, compreendido, posto que se refere ao entre-lugar dos corpos e das ações.

O treinamento, segundo elemento do trabalho que constitui a *função criação*, inseriu o ator do UTA em uma nova cultura teatral, um teatro no qual a palavra é o que o corpo do ator desenha como forma e produz como energia, ao colocar-se em ação. O treinamento contribuiu como um dos elementos para a *função criação*, porque deu as bases em termos técnicos, artísticos e relacionais, pelo trabalho das relações interpessoais. A partir da escolha dos atores do UTA, por se aprofundarem no estudo do sistema de trabalho de ator desenvolvido pelo LUME, naquele período, o treinamento pode ser compreendido como a escolha de um novo caminho, de um teatro que não está assentado no texto do dramaturgo, mas no trabalho de um ator-pesquisador, em constante processo de investigação e aprendizado, para o qual o objetivo primeiro é construir seus próprios meios técnicos expressivos.

Nesse sentido, as regras que instituíam o comportamento dos atores durante o treinamento foram fundamentais, pois existiam não como parâmetros para cobranças e punições, mas como parâmetros de constituição de respeito pelo próprio trabalho e dos colegas. O respeito às regras é, portanto, um respeito ao outro e ao trabalho.

Entre as regras, a mais importante era a do silêncio na sala de trabalho e durante o treinamento, quando eram vetadas as conversas. No exercício do silêncio, o ator do UTA aprendeu a enxergar e compreender o outro de outra forma. Passou a agir e se comunicar de outro modo, como que em outro plano, outra instância, e a conhecer e saber ler os sinais emitidos pelos colegas. Essa forma de comunicação subliminar que acabou por se desenvolver foi outra contribuição do treinamento para o estabelecimento da *função criação*, sobretudo durante a execução das improvisações. Essa comunicação sutil, no meu ponto de vista, gerou uma escuta na qual apenas um olhar ou um gesto são capazes de revelar caminhos.

A organização e forma como se dá o treinamento, as regras, o silêncio, o não dito e as inter-relações entre os atores contribuem para a *afinação* entre os componentes do grupo e para a atitude do ator no momento da criação do espetáculo. Essas características, com efeito, fazem os atores circularem livremente nesse lugar, no qual todos exercem a *função criação*.

A prática improvisacional, terceiro fator constituinte da *função criação*, permeou o trabalho do UTA ao longo dos anos, como exercício, construção de saber

e instrumento de criação. Foi, no entanto, no período do processo de criação do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo* que a prática improvisacional, com sua didática lecoquiana, e baseada no jogo das máscaras, despertou nos atores uma irreverência em seu comportamento, que permeou não só o jogo das máscaras, mas também a inter-relação entre os atores e, destes, com o diretor.

A didática lecoquiana, baseada na relação direta do condutor dos trabalhos para com os atores, desafiando-os constantemente para provocar reações diretas para com a plateia, fomentou o trabalho e o imaginário dos atores durante todo o processo. Mesmo atualmente, durante os ensaios do espetáculo, sempre que os atores *entram na máscara*, ou seja, assumem sua forma, eles trazem de imediato esse espírito de provocação, instaurando diferentes situações, desafiando-se mutuamente e assim mantendo as relações e as próprias máscaras vivas. No trabalho de improvisação com a máscara, na ausência do coordenador dos trabalhos, os atores passam a assumir essa função provocativa dentro do próprio jogo, com o objetivo de manter as qualidades exigidas por esse estilo de atuação. Essa atitude ampliou no ator a capacidade de percepção de si e do todo da encenação durante os ensaios e performances; transformando a didática lecoquiana da máscara em uma modalidade de ação.

Mergulhados em um estado criativo apoiado na mais pura ludicidade, os atores transitaram livremente entre as mais diversas situações e seres ficcionais e, no momento da montagem do espetáculo, esse livre trânsito se expande do plano artístico para o plano organizacional. Isso não ocorre de forma pré-determinada, mas pelo próprio jogo entre os atores, que acabam levando a atitude lúdica e transgressora das máscaras para todos os planos de funcionamento do grupo. Dessa forma, os atores jogam, organizam e dirigem o jogo, por vezes de dentro do próprio jogo, por vezes fora do estado de jogo.

E aqui encontramos a relação entre o jogo improvisacional, o qual constitui o processo de criação do espetáculo, e o próprio processo. Os atores, indistintamente, acabaram por compartilhar as funções de ator e diretor, provocando sua fusão, dilatando suas potencialidades e constituindo esse lugar que venho denominando de *função criação*. Essa capacidade de percepção (de si e do todo da encenação) emana, penso, do trabalho improvisacional, entre outros aspectos, como uma função que se produz no interior do trabalho criativo. Temos, então, atores criadores ou, como denominado em alguns estudos, um ator autor, no sentido daquele que se

autoriza, que tem autoridade na sua criação, ou seja, um propositor responsável pelo trabalho. Ao mesmo tempo, tem-se um diretor que é também ator criador. Essa relação de autoria está colocada a serviço da criação do espetáculo, no qual as individualidades e as hierarquias se diluem, e o que resta é o próprio trabalho, gerado agora no coletivo, no lugar vazio, que no momento da criação transforma-se em um espaço em que nos deixamos permear pelo trabalho uns dos outros, e no qual nos comunicamos através do vocabulário artístico visível e invisível que está em nós e, ao menos em alguns momentos, em completa sintonia.

Finalmente, pensar o UTA com sua prática coletiva de criação, a partir da noção de *função criação*, ajudou-me a compreender nossa prática, a explicitá-la, a compreender sua constituição e, talvez, assim, tenha colaborado para apontar caminhos futuros. Ao mesmo tempo em que trato do microuniverso de um grupo específico, acredito estar auxiliando na reflexão sobre metodologias possíveis do fazer teatral, tanto individuais como coletivas, e sua relação com o ensino institucional.

A discussão que empreendi neste estudo me conduz à questão dos fatores que poderiam contribuir para a permanência de um grupo, não só do UTA, mas, a partir de nossa experiência, e do que pude perceber dela, de todos aqueles que se constituem grupo com o objetivo de pesquisar e produzir teatro. São caminhos sempre fugidios e difíceis de delinear, que, no entanto, podem-se perceber, de um lado, a partir do ponto de vista de uma pedagogia e, de outro, das relações interpessoais. Do ponto de vista pedagógico, percebo que a decisão de privilegiar a pesquisa e uma formação constante do ator é como um amálgama do grupo, pois o fato de centrarem seu trabalho em si mesmos – e esse envolvimento consigo, no sentido de envolvimento com o grupo, relaciona-se também com a construção de espetáculos – contribui para essa permanência, que não é guiada apenas pela necessidade de ensaiar e apresentar os espetáculos. Por mais forte que possa ser a experiência de levar um espetáculo a público, é no dia a dia da sala de trabalho que o grupo se constrói.

Do ponto de vista das relações interpessoais, acredito que a participação igualitária em todas as instâncias de criação e organização do grupo, a partir da ausência de hierarquias e de uma direção compartilhada ou coletiva, aos moldes dos processos colaborativos e coletivos de criação, pelo envolvimento que exige de todos, é também fator determinante para essa continuidade. No caso do UTA, pude

constatar que as práticas calcadas numa experiência compartilhada do fazer teatral geraram, nas relações internas, uma flexibilidade, que pode ser compreendida também a partir do sentido de mobilidade e, mais especificamente, como uma mobilidade de ideias e ações. Essa flexibilidade dinamiza nossos modos de trabalhar e criar, e conecta-nos com outros grupos e público, seja por meio da apresentação de nossos espetáculos, seja através das investigações empreendidas. Gostaria, ainda, de lembrar as palavras de Eugenio Barba, as quais, na verdade, também motivaram esse estudo:

Numerosos grupos renunciam ou se desintegram por dificuldades externas, por discórdias internas ou por relações interpessoais murchas. A experiência ensina que é muito difícil para um grupo manter-se em vida por mais de dez anos. Não são suas desapareições o que pode surpreender-nos. Deveriam, ao contrário, surpreender-nos os grupos duradouros e fazer-nos refletir sobre as causas de sua longevidade (1991, p. 216).

6.2 CRIAR NO SILÊNCIO, CRIAR NO VAZIO

Como pesquisadora, optei por pensar meu próprio trabalho e daqueles que o tem constituído comigo. Essa opção implicou, sem dúvida, na necessidade de uma constante vigília sobre a discussão para que se mantivesse, tanto quanto possível, uma atitude crítica em relação ao trabalho que estava sendo problematizado. Ao fim e a cabo, me dou conta de que o que possibilitou esse olhar analítico para com o trabalho do UTA foi, sobretudo, ter conseguido delinear uma conceituação que me ajudou a olhar para a prática: a noção de *função criação*. Entendo que a minha categoria analítica não pode aferir status de conceito, entretanto, ao dar conta de uma relação horizontal complexa, aquela por nós vivenciada ao longo de mais de vinte anos no grupo Usina do Trabalho do Ator, a *função criação* opera como o elemento que me fez perceber o tanto de maturidade e transformação angariados no e pelo trabalho em grupo. Essa maturidade se dá a ver no sentido de coletivo que a *função criação* faz aflorar e que está relacionado à passagem de um sujeito consciente, preocupado consigo e com seu trabalho, para o desaparecimento desse sujeito imerso no próprio trabalho. Trata-se de um sujeito, a meu ver, mergulhado no Outro e atravessado pela prática comum. Gosto de pensar que a *função criação* é um espaço vazio, e, como tal, é móvel e, por isso, pode ser ocupado e desocupado. Constitui-se, assim, como o lugar da alternância, não da fixação, do que pode ser, não do que é.

Essas configurações implicam no aparecimento de uma ética de grupo específica, na qual o trabalho foi constituindo os sujeitos, na medida em que os mesmos foram inventando o próprio trabalho. Isso significa dizer que essa ética foi se constituindo na minúcia das ações, das relações, das funções, das criações, ao mesmo tempo em cada um e no todo, no espaço da intersecção ou, talvez, do próprio vazio.

6.3 SER REPERTÓRIO PARA O OUTRO, SER REPERTÓRIO DO OUTRO

Para finalizar, gostaria de me deter um pouco na imagem que me parece ser das mais potentes para pensar uma relação no âmbito da criação, seja artística, seja das muitas outras que fazemos ao longo de nossa existência. Refiro-me a este modo de operar com o trabalho que é bastante característico na prática teatral, em suas mais diversas e amplas experiências, e diz respeito à possibilidade de tornarmo-nos referência para a criação do outro. Não se trata de afirmar que alguns teriam uma função especial na criação teatral, em virtude disso tornando-se referência, ao contrário, trata-se de pensar que a relação teatral acontece, justamente, nessa interlocução entre os vários outros da cena, na relação de reciprocidade, na qual o que acontece com cada um reverbera e constitui aquilo que é feito e quem o faz.

No caso da Usina do Trabalho do Ator, percebo que os mais de vinte anos de experiência teatral em comum nos legou tal cumplicidade que, para além de uma referência de uns para com os outros, nos tornamos *repertório* para o outro, e do outro. Ser *repertório* significa diluir-se no todo, e, ao mesmo tempo, impregnar o todo, borrando, como já mencionado, as individualidades e as hierarquias.

Pergunto-me se seria possível pensarmos e/ou vivenciarmos tal experiência de compartilhamento em uma formação teatral, especialmente no âmbito ao qual me dedico, ou seja, o nível universitário. Como poderíamos explorar a possibilidade de sermos repertório para o outro em nossas experiências em sala de aula?

Como problematizar em uma formação, restrita no tempo e no espaço, um desaparecimento de si mesmo para a criação se, ao mesmo tempo, somos nós mesmos, com nossas individualidades, que criamos e ocupamos a *função criação*? São algumas perguntas que me faço neste final de escrita e que remeterão, talvez, a desdobramentos desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. ENTREVISTA concedida a autora, Ana Cecília de C. Reckziegel. Porto Alegre, 2011.

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem Diretor**. Tradução de Graziella Schettino Valente. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Oeuvres Communes. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Org.). **Créer, Ensemble**. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe siècles). Montpellier: L'Entretemps, 2013. P. 13-22.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo - Campinas: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994a.

BARBA, Eugenio. **O que é a ISTA**. In: A Tradição da ISTA. Editado por Rina Skeel. Tradução de Patrícia Alves Braga e Cláudia Tatinge. Publicado pelo FILO - Festival Internacional de Teatro de Londrina e Universidade Estadual de Londrina por ocasião da 8ª Sessão da ISTA - International School of Theatre Anthropology, 11-21 de Agosto de 1994. FILO, Londrina e ISTA, Holstebro, 1994b.

BARBA, Eugenio. Antropologia Teatral. In: BARBA, Eugenio; SAVARESI, Nicola (Org.). **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995. P. 8-22.

BARBA, Eugenio. Le Protagoniste Absent. In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Arles: ACTES SUD-PAPIERS, 2000. P. 81-95.

BARBA, Eugenio. O Quarto Fantasma. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 29-42, dez. 2007. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/urdimento_9.pdf. Acesso em: fev. 2014.

BONFITTO, Matteo. **A Cinética do Invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. A Arte de Ator. **Revista do Lume**, Campinas, n. 2, p. 10-11, ago. 1999.

CARREIRA, André L. A. N.; SILVA, Daniel Oliveira da. **Ator-Criador, Ator-Autor, Ator-Encenador**. Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. 2011. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Andr%20-%20Daniel.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2010

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DE MARINIS, Marco. **En Busca del Actor y del Espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. Plano estrutural e coordenação Adalberto Prado e Silva et al. Mirador Internacional. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1975. Volumes I e II.

DOE-BRUCE, Eve. Entretiens avec les Comédiens. **L'Avant-Scène Théâtre**. Une pièce, un dossier, une actualité, Paris, jul. 2010. Entrevista concedida a Olivier Celik.

DUROZIER, Maurice. Entretiens avec les Comédiens. **L'Avant-Scène Théâtre**. Une pièce, un dossier, une actualité, Paris, jul. 2010. Entrevista concedida a Olivier Celik.

FAGUNDES, Antônio A. **Os Melhores Casos de Galpão**. 3. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 2001.

FÉRAL, Josette. Vous avez dit "training"? In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Arles: ACTES SUD-PAPIERS, 2000. P. 7-27.

FERNANDES, Silvia. A Criação Coletiva do Teatro. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, n. 2, p. 13-21, 1998.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato; COLLA, Ana Cristina; HIRSON, Raquel Scotti; SOUZA, Jesser S. de; PRESTA, Norberto; JESUS, Luciano Mendes de; CUNHA, E.; MOSER, Clarissa Nogueira; LEAL, Suellen de Souza; DELDUQUE, C. M.. **Ensaio de Atuação**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato. Nem Interpretar, nem representar. Atuar. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para uma História Cultural do Teatro**. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2011, v. 1, p. 1-309.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: corpos em criação. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e Experiência de Companhias Teatrais Brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. P. 264-298.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss**. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

ICLE, Gilberto. **Teatro e Construção de Conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

ICLE, Gilberto. ENTREVISTA concedida a autora, Ana Cecília de C. Reckziegel. Porto Alegre, 2011.

JÁCOME, Cecília Laritzen. **Práticas de Ocupação da Cidade pelo Teatro**. Um estudo a partir de grupos atuantes em Porto Alegre. 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72685>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

JUVENAL, Amaro. **Antônio Chimango**: poemeto campestre. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1978.

LACASCADE, Eric. L'Experience Existencielle d'un Groupe. In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Arles: ACTES SUD-PAPIERS, 2000. P. 129-136.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: uma pedagogia da criação teatral. Jacques Lecoq com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Rodeio dos Ventos**. Porto Alegre: Ed. Globo/RBS, 1978.

LISBOA, Eliane. Uma Usina Produtora de Espetáculos: em busca de sua linguagem. In: **Projeto Teatro, Pesquisa e Memória**. Projeto para edição de livro apresentado ao FUMPROARTE (Brochura). Arquivo do grupo. Porto Alegre, 2007, 215 p.

LISBOA, Eliane Tejera. Usina do Trabalho do Ator: reconhecimento de uma identidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 479-501, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/30132>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

LUPA, Krystian. Entretiens. In: PICON-VALIN, Béatrice (Org.). **Krystian Lupa**. Entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat avec la collaboration de Béatrice Picon-Valin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Arles: Actes Sud-Papiers, 2004. P. 9-84. (Série Mettre en Scène).

MASSA, Clóvis Dias. **O Paradoxo de Criação do Ator na Encenação Teatral**. Improvisação e formalização na fenomenologia cênica contemporânea sob a ótica da percepção estética. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MOTTOLA, Adriane Cecília Pinto. **Cia. Stravaganza**. Um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo. 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17891>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

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

PAYA, Farid. L'Entraînement, un Garde-fou. In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Arles: ACTES SUD-PAPIERS, 2000. P. 151-159.

PICON-VALLIN, Béatrice. L'Acteur à l'Exercice: de quelques expériences remarquables. In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Arles: ACTES SUD-PAPIERS, 2000. P. 31-56.

PICON-VALIN, Béatrice (Org.). **Krystian Lupa**. Entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat avec la collaboration de Béatrice Picon-Valin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Arles: Actes Sud-Papiers, 2004. (Série Mettre en Scène).

PRÉ-EXPRESSIVIDADE. In: BARBA, Eugenio; SAVARESI, Nicola. **A Arte Secreta do ator**. Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995. P. 186-204.

PROUST, Sophie. **La Direction d'Acteurs dans la Mise en Scène Théâtrale Contemporaine**. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, 2006.

REVEL, Marie Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Paulo: Claraluz, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. Práticas dramáticas e formação. Tradução Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SACHS, Cláudia Müller. **A Imaginação é um Músculo**: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2013.

SCHECHNER, Richard. Treinamento Intercultural. In: BARBA, Eugenio; SAVARESI, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec/Editora da UNICAMP, 1995. P. 247-248.

SELLARS, Peter. Une Mise à l'Épreuve. In: FÉRAL, Josette. **Mise en Scène et Jeu de l'Acteur**. Entretiens. Tome 2: Le corps en scène. Montreal: Editions Jeu. Editions Lansman, 2001. P. 317-344.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. O Processo Colaborativo no Teatro Vertigem. **Sala Preta**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, n. 6, p. 127-133, 2006.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Newton Pinto da. **Palcos da Vida**: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26199>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

USINA DO TRABALHO DO ATOR. **Projeto Trilogia Mascarada**. Projeto de criação de espetáculo apresentado ao FUMPROARTE (Brochura). Arquivo do grupo. Porto Alegre, 2005. 435 p.

USINA DO TRABALHO DO ATOR. **Projeto Teatro, Pesquisa e Memória**. Projeto para edição de livro apresentado ao FUMPROARTE (Brochura). Arquivo do grupo. Porto Alegre, 2007, 215 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO A – Capa do programa do espetáculo *Klaxon*

Figura 21 – Capa do programa do espetáculo *Klaxon*

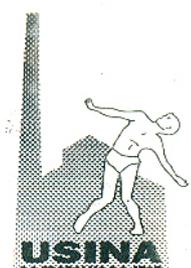


USINA DO TRABALHO DO ATOR APRESENTA

O DESFILE DE KLAXON

Comissão de Frente: Os malandros abrem alas para a alegria.

Enredo: Uma mulher de três cabeças embala uma criança e tece um fio. **Macunaíma** relembra seu nascimento. O **Estrangeiro** que procura a terra prometida, carrega a arca e mira de soslaio os nativos. Macunaíma faz dançar o touro que é sacrificado pelo Estrangeiro. O bloco de carnaval desfila proclamando a alegria. O Estrangeiro distribui os presentes enquanto Macunaíma lê o diário de um tupiniquim. O **Hierofante** carrega o livro e saúda o recém chegado. A **Criola Doida** profetiza o Eldorado. A **Lavadeira** canta o seu sonho e inicia-se a viagem em busca da terra onde reina a alegria e a felicidade. Eles atravessam a ponte que liga o real ao lugar onde a rede pode balançar ao vento. Macunaíma rompe o útero da serpente e dá luz aos pobres órfãos. Estes chegam a uma passarela e dão por encerrada sua viagem. Macunaíma tenta avisá-los que a terra prometida não está neste lugar, mas o Estrangeiro cega-o e lhe calça sapatos. Macunaíma lamenta não ser mais o rei do mato virgem. O Estrangeiro e o Hierofante coroam a Lavadeira como **Rainha do Carnaval**. Ela conduz uma batucada que é interrompida pela chegada da máquina. Enquanto a Criola Doida presta contas ao Hierofante, o Estrangeiro prepara o banquete para servir à Criola. Todos empunham talheres para decidir quem serão os canibais. O Hierofante interrompe-os com a música. A Rainha e Macunaíma aproveitam para resgatar a alegria de outrora e são interrompidos pelo Estrangeiro que conquista a Rainha. Por fim, o Hierofante celebra o casamento dos dois. Macunaíma, o Estrangeiro e a Criola Doida encenam um sonho de carnaval e a foto final é quebrada pelo Hierofante. Macunaíma impede que eles sigam à procura da terra prometida entregando o pano que servirá como estandarte à Rainha; ela tenta subjugar-los, mas a Criola toma-lhe o pano e fica possuída pelo touro. O Hierofante a repreende tomando-o pano mas ela o recupera. Ele conduz a multidão para linchá-la por sua ousadia. Macunaíma prepara uma macumba para a Criola que ressuscita como **Chica da Silva** e todos rendem-se ao seu poder sedutor. A Lavadeira reconhece que seu sonho de Rainha é efêmero e chora o fim do carnaval. Macunaíma empunha o estandarte e a Lavadeira apunhala o Hierofante; dele nasce a **Bailarina Boba** que liberta o pássaro, enquanto os outros preparam o banquete para saborear a carne.



USINA DO TRABALHO DO ATOR

ANEXO B – Ficha técnica do programa do espetáculo *Klaxon*

Figura 22 – Ficha técnica do programa do espetáculo *Klaxon*

FIGHA TÉCNICA

KLAXON É KLAXON

Não é reconstrução de época. Abaixo o teatro museu. O fato de termos querido ser modernos é prova de que não éramos. Utopia. Antropofagia, a metáfora da identidade nacional cultural não é regra ou fórmula. Jogo cênico, o confronto das ações. Moderno, há muito é antigo. KLAXON é um chamado para a alegria, não é um pombo correio. Pandeiro e alaúde. Não é algo que pode ser literalmente descrito. Não à leitura da esquerda para a direita. Composto pela série de idéias e sentimentos, todas as formas do sentir induzidos pelos símbolos da obra a suceder-se uns aos outros por associação na mente do espectador. Comemos! Volta ao estado natural. Não ao estado primitivo. Quem somos nós? Evoé Baco! KLAXON é som é dança é samba é arte. KLAXON é KLAXON.

ELenco:
Alice Guimarães
Celina Alcântara
Gilberto Icle
Roberto Birindelli
Silvana Stein

FIGURINOS: Solange Uflacker

CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Silvana Stein

PROGRAMAÇÃO GRÁFICA: Roberto Birindelli

PREPARAÇÃO PARA CANTO: Marlene Goidanich

ROTEIRO E DIREÇÃO: Gilberto Icle

PREPARAÇÃO PARA PERCUSSÃO: Cristina R. Wollfbüttel

PRODUÇÃO: Usina do Trabalho do Ator

AGRADECIMENTOS:
Associação dos Amigos da Usina do Gasômetro -
Direção e Funcionários do Espaço Cultural do Trabalho -
Usina do Gasômetro -
Paulo Gaiger - Pery Souza - Tânia Regina de Freitas -
Maurício Ramos - Cláudia Machado - Nair D'Agostini -
Antônio Holfeldt -
Oficina Teatral Carlos Carvalho -
Maurício Guzinski - Leonor Melo - Beatriz Britto -
Marneli Méliga - SERIGRAPHOS - InPress -
MULTIPLAST/Divisão Médica

APOIO CULTURAL

Prefeitura de Porto Alegre
ADMINISTRAÇÃO POPULAR
MAIS CIDADE. MAIS CIDADANIA.

RIOCELL
A consciência de quem sabe o que faz.

"A lição maior a se recolher do Modernismo é que cada escritor, cada artista, precisa rever-se, periódica e constantemente, ou seja, praticar sua própria e pessoal Semana de Arte Moderna."

Mário da Silva Brito

ANEXO C – Capa do programa do espetáculo demonstração *O Mestre Ausente*

Figura 23 – Capa do programa do espetáculo demonstração *O Mestre Ausente*



Elenco/Casting:
Alice Guimarães
Celina Alcântara
Gilberto Icle

Fotos/Photographs:
Elaine Tedesco

Tradução Inglês/Translation into English:
Mônica Hogetop

Roteiro e Direção/Script and Direction:
Gilberto Icle

Première 06.maio.1994
Porto Alegre, Brasil

Usina
Destinado à produção de energia. Onde acontece operação mecânica pela qual se dá forma à matéria-prima.

Trabalho
Aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um determinado fim. Ação contínua e progressiva duma força natural, e o resultado desta ação.

Ator
Agente da ação.

Apoio:

Produção:

USINA
NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO
USINA DO TRABALHO DO ATOR

TRANSUNI

APCEF-RS

O MESTRE AUSENTE
Espetáculo-Demonstração

**NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO
USINA DO TRABALHO DO ATOR**

Fonte: Arquivo do grupo UTA, 1994.

ANEXO D – Ficha técnica do programa do espetáculo demonstração *O Mestre Ausente*

Figura 24 – Ficha técnica do programa do espetáculo demonstração *O Mestre Ausente*

Existe um movimento ou vetor de trabalho, que iniciou-se na década de 60 e desenvolveu-se na década seguinte, chegando a se estruturar e ganhar respeito nos anos oitenta; o conhecido movimento de TEATRO DE GRUPO ou TERCEIRO TEATRO.

"O Terceiro Teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias..." (BARBA, Eugenio)

Este tipo de grupo quase sempre luta para manter os princípios éticos inerentes ao seu trabalho: respeito, disciplina, humanidade... pois só existe duas possibilidades para a sobrevivência a nível teatral. De um lado, aceitando as leis da oferta e da procura teatral, realizando aquilo que o público e os ideólogos culturais entendem como "bom"; ou, por outro lado, conseguindo, pela força de um trabalho contínuo, individualizar um espaço próprio, diferente dos demais, buscando fazer com que os outros respeitem este trabalho "diferente".

Isto configura-se, portanto, numa ética teatral capaz de justificar a pesquisa nesta área, tornando-a algo de extrema importância não só para o teatro em si, mas para a sociedade em geral.

"A Arte é, na verdade, a ponta de lança do desenvolvimento humano, social e individual. A sua vulgarização constitui o sintoma mais certo de declínio ético. O desenvolvimento de uma nova arte ou mesmo de um estilo radicalmente novo sempre revela uma mente jovem e vigorosa, seja coletiva, ou individual." (LANGER, Susanne K.)

Portanto, a pesquisa em arte é fundamental e necessária para a formação do artista e do público que aprecia arte. O trabalho do ator é considerado, comumente, como fruto de um "dom natural", de um "talento", de uma "inspiração divina". Porém, o trabalho do artista profissional, sério e comprometido com a arte que faz é técnico e científico, e fundamentado em leis e teorias. E só se concretiza através de um trabalho disciplinado e árduo.

The Absent Master is a demonstration-performance where the actors of the USINA DO TRABALHO DO ATOR show in a didactic way elements of their body and vocal training and the use of these elements in the construction of the theatrical scenes. The loneliness that motivated them, the difficulties faced in their every day work without the presence of a master, work as a poetic motive in the report of the construction of their work.

Estar sem um mestre é como o guerreiro que parte para a batalha com as mãos vazias.
To be without a master is like being a warrior who leaves for the battle with empty hands.

O Mestre Ausente é um espetáculo-demonstração onde os atores da Usina do Trabalho do Ator, mostram de forma didática elementos de seu treinamento corporal e vocal e a utilização destes elementos na construção de cenas teatrais.

A solidão que os impulsionou, as dificuldades encontradas em seu cotidiano de trabalho, sem a presença de um Mestre, servem de motivo poético no relato da construção de seu trabalho.

Gu significa sombras, obscuridade. Ru, significa o que a dispersa. Guru ou Mestre, então, é o que conduz à clareza.
Gu means shades, obscurity. Ru, means whatever dismisses her, Guru or Master then, is whatever leads to clarity.

Fonte: Arquivo do grupo UTA, 1994.

ANEXO E – Capa do programa do espetáculo *O Ronco do Bugio*

Figura 25 – Capa do programa do espetáculo *O Ronco do Bugio*

Usina

Destinado à produção de energia. Onde acontece operação mecânica pela qual se dá forma à matéria-prima.

Trabalho

Aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um determinado fim. Ação contínua e progressiva dum a força natural, e o resultado desta ação.

Ator

Agente da ação.

Mill

Destined to the production of energy. A place where the mechanical operation through which we give shape to the raw material happens.

Work

Use of strength and human faculties to achieve an specific aim. Continuous and progressive action originated from a natural power, and the result of this action.

Actor

The agent of the action.

Apoio:



APFERS



**ESTACIONAMENTO
VILA VELHA**
Fone: 226.5496



**MAKRO
CENTRAL
DE AVIAMENTOS**



TOTONHO AGORDEON
CONSÓRCIO DE CONDÔMIOS GEMAL
Fone: (051) 340.4742



USINA
NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO
USINA DO TRABALHO DO ATOR



Financiamento:
Prefeitura de Porto Alegre
MARCELO VAS OZAMANA
SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE RIO GRANDE DO SUL
FAPESQUE



O RONCO DO BUGIO

Fonte: Arquivo do grupo UTA, 1996.

ANEXO F – Ficha técnica do programa do espetáculo *O Ronco do Bugio*

Figura 26 – Ficha técnica do programa do espetáculo *O Ronco do Bugio*

Ficha Técnica

ELENCO:
 Celina Alcântara, Alice Guimarães, Gilberto Icle,
 Ciza Reckziegel, César Abreu, Leonor Melo,
 Chico de Assis, Luciane Rivoire, Luciane
 Olandzki.

Músicas/Music
 Flávio Oliveira

Figurinos/Costumes
 Rodrigo Lopes e Alexandre Silva

Criação Gráfica/ Graphic Creation
 Roberto Birindelli

Tradução Inglês/ Translation into English
 Mônica Hogetop

Fotos/Photographs
 Elaine Tedesco

Roteiro e Direção/ Script and Direction
 Gilberto Icle

Agradecimentos/Thanks to
 Rose Marie Reis Garcia, Roberto Birindelli, APCEF, Funcionários
 Funproarte, Funcionários Descentralização/SMC, Sirlei Alaniz, Virginia Icle,
 Hamilton Leite, Renato Coelho, Aquiles Schuarcz, Silvio M. Machado, Vilma
 A. Machado, Davi Nunes de Alcântara, Carlos Couto.

Première 06 dezembro. 1996
 Porto Alegre. Brasil
 December. 06. 1996

No fun- do do mato, num campo escuro, nas coxilhas do Rio Grande vivia um bando de Bugios. Macacos grotescos que imitam os seres humanos e vivem num mundo antigo e mítico nos sonhos dos homens e mulheres desta terra. Cansados de serem mortos nas florestas os bugios vieram em bando cantar velhas histórias pelas ruas das cidades.

Inside the forest, in a dark wood, in the hills of the state of the Rio Grande do Sul, there used to live a troop of "Bugios". Grotesque monkeys which imitate the human beings and live in an old and mythical world in the dreams of women and men of this land. Tired of being killed in the forests, the "Bugios" came in troops to sing old stories in the streets of the city.

Fonte: Arquivo do grupo UTA, 1996.

ANEXO G – Capa do programa do espetáculo *O Marinheiro da Baviera*

Figura 27 – Capa do programa do espetáculo *O Marinheiro da Baviera*



Fonte: Arquivo do grupo UTA, 1996.

ANEXO H – Ficha técnica do programa do espetáculo *O Marinheiro da Baviera*Figura 28 – Ficha técnica do programa do espetáculo *O Marinheiro da Baviera*

Ficha Técnica

ATOR/Actor	GILBERTO ICLE
MÚSICAS/Music	JOHANNES BRAHMS
TEXTOS EM ALEMÃO/Texts in German	RAINER MARIA RILKE
INSPIRADO EM/ Inspired in	FERNANDO PESSOA ERICO VERISSIMO
FOTOS/Photographs	ELAINE TEDESCO
ARTE GRÁFICA/Grafic Art	ROBERTO BIRINDELLI
TRADUÇÃO INGLÊS/ Translation into English	MÔNICA HOGETOP
DIVULGAÇÃO/Divulgation	2N PROMOÇÕES
FIGURINO/Costumes	IVAN LEMOS
TÉCNICA VOCAL/Vocal Technique	MARLENE GOIDANICH
ROTEIRO E MONTAGEM/Script and Setting	GILBERTO ICLE
PRODUÇÃO/Production	CELINA NUNES DE ALCANTARA
DIREÇÃO/Direction	GILBERTO ICLE
STAFF DO GRUPO/Staff of the group	CELINA ALCANTARA ALICE GUIMARÃES CELINA ALCANTARA GILBERTO ICLE SILVANA STEIN

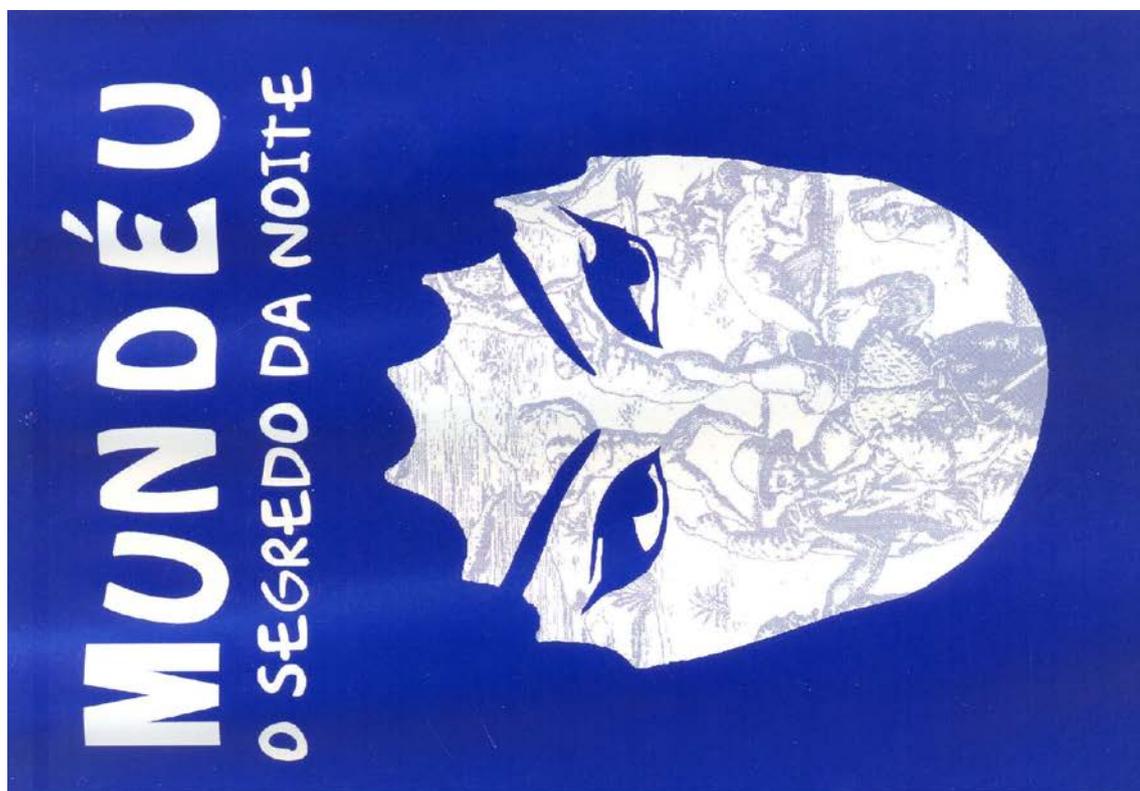
USINA DO TRABALHO DO ATOR
Première 01 Junho. 1996
Teatro de Arena. Porto Alegre. Brasil.

Para
Luis Otávio Burnier,
Agora um viajante do tempo,
por sua imensa generosidade.

To
Luis Otávio Burnier,
Nowadays a traveller of time,
for his enourmous generosity.

ANEXO I – Capa do programa do espetáculo *Mundéu, O Segredo da Noite*

Figura 29 – Capa do programa do espetáculo *Mundéu, O Segredo da Noite*



ANEXO J – Ficha técnica do programa do espetáculo *Mundéu, O Segredo da Noite*

Figura 30 – Ficha técnica do programa do espetáculo *Mundéu, O Segredo da Noite*

FICHA TÉCNICA

Celina Alcântara
 Ciga Redaiegel
 Chico Machado
 Gilberto Ide
 Leonor Melo
 Raquel Cavalhal
 Xico de Assis
Eleno / Cast

Chico Machado
 Gilberto Ide
Figurinos / Costumes

Maria Neusa Andrade
Costureira / Seamstress

Chico Machado
Aderesos / Properties

Lisa Becker
 Mônica Hogetop
Tradução / Translation into English

Mameili Máliga
Fotos / Photos

Marlene H. Goldanich
Preparação Vocal / Vocal Training

Flávio Oliveira
Músicas / Music

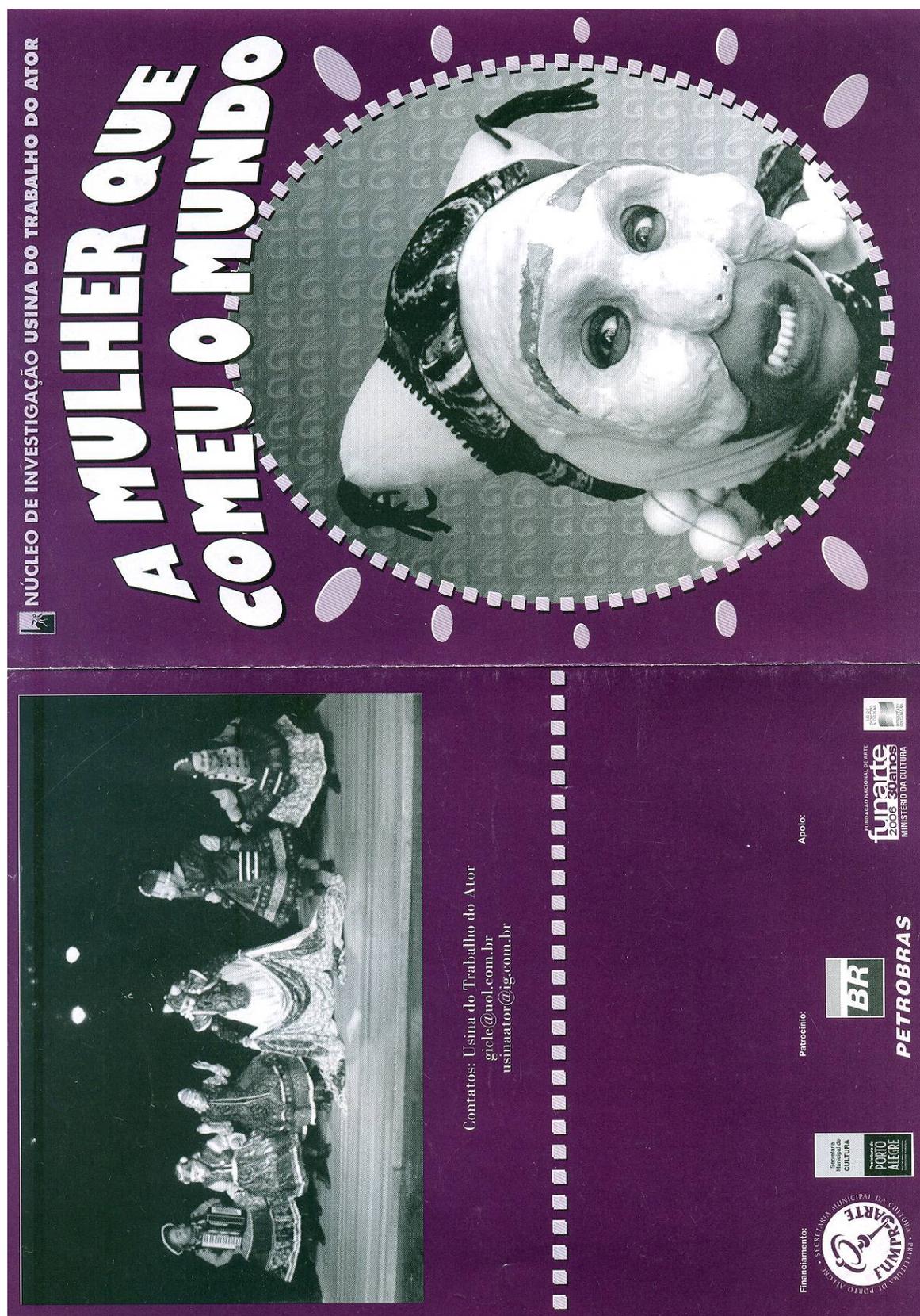
Gilberto Ide
Direção / Direction

Agradecimentos / Thanks to
 Diretoria e funcionários da APCEF/RS, Marlene Goldanich, Mônica Hogetop, Geradine Tisser, Aquiles Schwarz, Susanne Webber, Marinel Máliga, Eico Rossini, Osmar Leonardelli, Alice Guimaraes, Tiago Ide, Virginia Ide, Lisa Becker, Everton Silva, Carlos Eduardo Falkenberg.

PREMIÈRE, 19.JULHO.1998 - PORTO ALEGRE - BRASIL

3

Contatos / Contacts:
USINA DO TRABALHO DO ATOR
 Caixa Postal 17.816 Cep. 90035-972 Porto Alegre - RS - Brasil
 Fone/Fax.: +55 51 226 26 49

ANEXO K – Capa do programa do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*Figura 31 – Capa do programa do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*

Fonte: Arquivo do grupo UTA, 2006.

ANEXO L – Ficha técnica do programa do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*

Figura 32 – Ficha técnica do programa do espetáculo *A Mulher que Comeu o Mundo*



Numa pequena cidade, um célebre e rico ladrão, pai de uma moça gorda, morre. Ela era filha única, vivia isolada do mundo e, sem o pai, nada sabia fazer. Tãmanha é a dor em seu coração que a moça esfaleia o pai e o come, para tê-lo para sempre consigo.

E não sabendo mais o que comer sai e pede aos vizinhos. Ao perceberem que a mulher não conhece o valor do dinheiro e está disposta a trocar toda a fortuna herdada por comida, os vizinhos, oportunistas e interesseiros, bajulam-na em troca de suas riquezas. Tentando saciar seu apetite insaciável, ela sai em busca de mais comida. Eis o mote principal deste espetáculo.



A metáfora da gorda abre uma multiplicidade de interpretações e olhares. A primeira de cunho social. A gorda e suas peripécias seriam a sucessão da ganância e da busca desenfreada pelo poder, na qual uns sucedem aos outros, tornando-se todos "gordos" após conquistar um determinado lugar. A segunda de apelo mais humanístico, poderia revelar a ideia da ridícula condição humana de querer a permanência, a posse das coisas e, por isso, lutar, matar e fazer guerra.



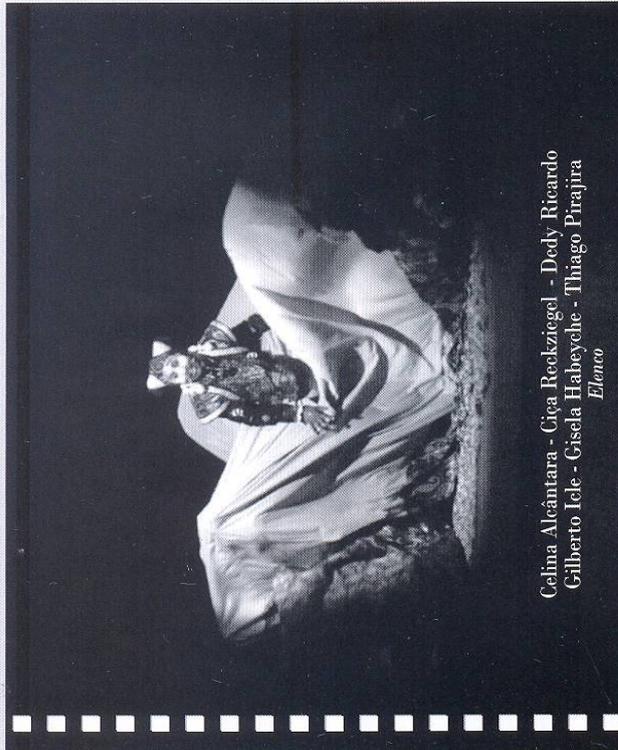
USINA DO TRABALHO DO ATOR

- Klaxon (1994)
- Mestre ausente (1995-1997)
- Ronco do Bugio (1996-1997)
- Marinheiro da Baviera (1996-)
- Mundéu o segredo da noite (1998-2001)
- Nos meses do corticeira florir (2001-2003)
- A mulher que comeu o mundo (2006-)

Usina- destinada à produção de energia. Onde acontece operação mecânica pela qual se dá forma à matéria-prima.

Trabalho- aplicação das forças e facultades humanas para alcançar um determinado fim. Ação contínua e progressiva dum(a) força natural e o resultado desta ação.

Ator- agente da ação.



Celina Alcântara - Cixa Reckzegeel - Dedy Ricardo
Gilberto Iole - Gisela Habeyche - Thiago Pirajina
Elenco



Chico Machado
Figurinos, máscaras e arte gráfica
Flávio Oliveira
Máscaras
Marlene Goidanich
Preparação vocal
Luciana Prass
Preparação percussão
Inês Marrocco
Preparação para máscaras

Fernanda Isse
Fabrício Rodrigues
Marco Aurélio Hoerlle (*costuras*)
Produção de figurinos
Gilberto Iole
Direção
Usina do Trabalho do Ator
Produção
Sérgio Ávila, Shirley Rosário, pessoal do FUMPROARTE, pessoal da Cia. de Arte, Virginia Iole, Marcelo de Andrade Pereira, DAD/IA/UFRGS, DEC/FACED/UFRGS, Lucila Alcântara, Ana Elisa Cardoso, Raquel Purper, Guilherme Gonçalves, Camila Correa, Ricardo Pereira, Xico de Assis e Marlene Goidanich.
Agradecimentos

Estréia em 07 de outubro de 2006 em Porto Alegre/RS Brasil

