

A mobilidade das funções de ator e diretor nas práticas de processo de criação do Núcleo de Investigação – Usina do trabalho do Ator

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS

Doutoranda – Estudos Teatrais e Educação – Or. Prof. Dr. Gilberto Icle

Professora do Departamento de Arte Dramática – UFRGS

Resumo: Este artigo discute a mobilidade das funções artísticas de ator e diretor nas práticas de processo de criação coletiva e de montagem de espetáculos do Núcleo de Investigação – Usina do Trabalho do Ator. A reflexão sobre o tema considera três aspectos: o levantamento das principais transformações no papel do ator e do diretor nas práticas teatrais euro-americanas ao longo do século XX; a emergência dos grupos teatrais e a prática do processo de criação coletiva realizada pelos mesmos; e a configuração e o processo de criação do Núcleo de Investigação – Usina do Trabalho do Ator, o qual vem revelando uma peculiar mobilidade entre as funções artísticas da atuação e da direção teatral.

Palavras-chave: etnocenologia, teatro, ator, diretor, processos de criação.

A formação tradicional do ator europeu, de meados do século XIX até meados do século XX, baseava-se na reprodução de modelos de declamação pré-concebidos.

O espetáculo e a atuação estavam calcados no texto teatral clássico, com seus preceitos rigidamente colocados, e ao ator bastava “falar bem” e “colocar-se bem” em cena (ASLAN, 1994). Nesse período, os espetáculos eram realizados pelas companhias teatrais, e os ensaios para preparar o espetáculo eram muitas vezes conduzidos pelo ator principal da companhia, que era “encarregado de fundir o espetáculo num molde pré-existente” (PAVIS, 1999, p.122).

No início do século XX, começa uma reação à cultura teatral vigente através das práticas pedagógicas, entre outros, de Jacques Copeau e Constantin Stanislavski; e, mais tarde, de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Independentemente das distintas posições estéticas, estilísticas e ideológicas, esses diretores-pedagogos vieram transformar aquele panorama e tiveram como objetivo comum encontrar aquilo que o teatro tem de essencial, restituindo a ele o valor de obra de arte. Em suas buscas, ao mesmo tempo em que restituíram ao teatro um sentido e um valor de acordo com seu momento histórico, direcionaram a atenção para a formação do ator, compreendendo-o como artista criador e sujeito participante da construção do espetáculo teatral (ASLAN, 1994). Para fins da discussão proposta neste artigo, focaremos a atenção em Constantin Stanislavski e Eugenio Barba.

Influenciado pelas ideias de Puschkin e Gógol, que defendiam a verdade das paixões na arte, Constantin Stanislavski desejava levar o espectador e o ator a acreditarem na realidade daquilo que era apresentado em cena. Queria atingir um estado criativo no qual o ator estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física, e

o qual pudesse atingir a cada dia. Isso demandava um tipo de engajamento, por parte do ator, que deveria estender-se a todas as instâncias de sua vida. Para o diretor russo, os atores deveriam ocupar-se de si nos ensaios e fora deles, deveriam “ensinar-se a si mesmos a elaborar o papel independentemente, em casa [...]” (STANISLAVSKI, 1989, p. 283). Stanislavski estimulava no ator o estudo e a responsabilidade sobre seu aprendizado e processo de criação. O ator começava a transformar-se em criador e principal elemento na construção do espetáculo teatral, ao invés de um simples reproduzidor de modelos pré-estabelecidos. É nessa linha, de um ator criador e responsável pela construção de seu conhecimento, que os atores do Núcleo de Investigação – Usina do trabalho do Ator (UTA) buscam desenvolver seu trabalho.

As ideias de Eugênio Barba também influenciaram grandemente o trabalho do UTA, especialmente suas noções de treinamento e da construção de uma cultura de grupo, as quais sintetizaremos através dos fragmentos que se seguem. Em *Além das ilhas flutuantes*, Barba (1991) nos diz que “[...] o valor do teatro não reside em sua função sociológica [...] mas em um preciso e distinto sentido psicológico que ele assume para cada ator e para cada espectador” (1991, p. 32-33). O sentido para o ator é construído, sobretudo, no treinamento, que Barba e os atores do Odin Teatret desenvolveram, o qual é compreendido, sobretudo, como “[...] um processo de autodefinição, de autodisciplina [...]”, onde o que conta é “[...] a motivação, dada por cada um ao próprio trabalho[...]” (1991, p. 59). O diretor nos diz, ainda, que a experiência do trabalho cotidiano possibilita a “[...] transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo [...]” (1991, p. 59).

As décadas de 1960 e 1970 são mundialmente marcadas pela proliferação dos teatros-laboratórios, bem como das comunidades e dos grupos teatrais. Para Aslan (1994), esses grupos recuperam a noção de “companhia”, que sucumbira ao apelo comercial, retomando “seu valor de associação de companheiros, de coletivo de trabalho” que têm “uma mesma ideologia e se unem numa busca comum”. E essa busca consiste, ainda segundo a autora, em “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).

No Brasil, segundo Sílvia Fernandes (1998), em meados da década de 1970, surgem os primeiros grupos de teatro em São Paulo e Rio de Janeiro. As produções daqueles grupos são sustentadas por seus sócios, organizados em forma de cooperativas de produção, onde não há diferenciação e divisão rígida das funções artísticas e administrativas, e onde a tendência é de uma coletivização da criação teatral. A dramaturgia, a encenação e as soluções estéticas eram coletivas, gerando um acúmulo de atributos e uma polivalência de funções. Conforme aponta Araújo (2006), entre a imensa

diversidade de práticas da criação coletiva, uma característica comum é o desejo da diluição, ou da relativização, das funções artísticas.

Seguindo a tradição do teatro-laboratório e utilizando um processo de criação aos moldes da criação coletiva, o UTA desenvolve seus próprios exercícios de formação de ator, os quais são amplamente descritos e analisados por Gilberto Icle em *Teatro e construção de conhecimento* (2002). Seus espetáculos são decorrência da pesquisa prática sobre diferentes linguagens teatrais desenvolvidas pelo grupo.

O trabalho cotidiano – técnico e artístico – do UTA¹ tem como objetivo a construção de uma autonomia técnica e artística. É possível reconhecer nos objetivos do grupo a influência das atitudes ético-pedagógicas dos diretores-pedagogos anteriormente referenciados neste artigo: um ator criador, com capacidade de autonomia e que desenvolve seu trabalho inserido em um coletivo. Após a vivência das montagens realizadas pelo UTA, era perceptível que a função do diretor começava a ser diluída, que uma mobilidade entre as funções de ator e diretor se apresentava de forma cada vez mais intensa a cada processo de criação. Mas qual é a função do ator? E do diretor?

Segundo Pavis (1999), o ator é o “artesão da cena”, é um intérprete e um enunciador que deve “viver e mostrar, ser ele mesmo e outro, um ser de papel e um ser de carne e osso” (p. 30-31). Sua formação deve ter como objetivo “desenvolver o indivíduo global: voz, corpo, intelecto, sensibilidade, reflexão sobre a dramaturgia e o papel social do teatro (p. 30). E o encenador é o responsável pela direção do ator, o qual deve motivar constantemente, e também pela reunião e coordenação dos diferentes componentes da representação, como a dramaturgia, música, cenografia, etc. É aquele que realiza a encenação, que, segundo Pavis, é a “concretização do texto, através do ator e do espaço cênico, numa duração vivenciada pelos espectadores” (1999, p. 123).

Durante todo o período de criação do espetáculo *A mulher que comeu o mundo*, por exemplo, Gilberto participou também como ator, e não apenas como tradicionalmente se comportaria um diretor, ou seja: assistindo ao processo e organizando as atuações e cenas para o espetáculo. Todos os atores do grupo atuaram sem nenhuma distinção de função artística, sem hierarquia, ou com uma “hierarquia móvel”, como coloca Araújo (2006). Os atores mergulhavam completamente nessa característica de seu ofício, que lhes permite “viver e mostrar” e “ser ele mesmo e outro”. Ao mesmo tempo, davam-se conta da possibilidade de enunciação das ações trabalhadas durante seu “mergulho”, do ir-e-vir constante entre o agir e a coordenação dos elementos da cena.

¹ Ver ICLE (2002) e RECKZIEGEL (2009).

A vivência dos diferentes processos de criação dos espetáculos parece ter possibilitado ao ator da UTA desenvolver a capacidade de entrar em um estado criativo e de atuação, no qual, como desejava Stanislavski, estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física. O ator consegue estar imerso no universo ficcional, que ele mesmo cria, e ao mesmo tempo, durante e após o momento da atuação, tem sua capacidade reflexiva e analítica, e sua capacidade de coordenação dos diferentes componentes da representação, própria do diretor, conforme aponta Pavis, ampliadas. Ou seja, a própria função de ator é ampliada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio. *O processo colaborativo no teatro Vertigem*. Sala Preta, São Paulo: USP. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, pp. 127-133. Número 6, 2006.

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

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

FERNANDES, Silvia. *A criação coletiva do teatro*. Urdimento – Revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis: CEART, UDESC, Governo do Estado de Santa Catarina, CAPES. Revista do Núcleo de pesquisas teatrais para a América Latina e do Centro de Artes da Universidade do estado de Santa Catarina, pp. 13-21. Número 2, 1998.

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

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

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. *A mulher que comeu o mundo*: primeiras reflexões sobre a evolução do processo coletivo de montagem teatral do Núcleo de Investigação – Usina do Trabalho do Ator. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Ana%20Cec%edlia%20de%20Carvalho%20Reckziegel%20A%20mulher%20que%20comeu%20o%20mundo.pdf>>