

A mulher que comeu o mundo: o processo de montagem e a função ator diretor

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
mestre
atriz

Resumo: Propõe-se uma reflexão acerca da pesquisa realizada durante o processo coletivo de criação do espetáculo teatral *A mulher que comeu o mundo*, do grupo gaúcho *Usina do Trabalho do Ator*, no qual a autora se insere como atriz e pesquisadora. Descreve-se o processo, não calcado em um texto dramático prévio, mas livremente inspirado em um conto que trata da ganância humana. Aborda a contribuição pessoal de cada ator, visando a um trabalho coletivo apoiado no princípio da “montagem”, proposto por Barba, a partir de Eisenstein. Examina as propostas de roteiros sugeridas pelos atores, com o objetivo de aproximar-se do tema central do espetáculo. Analisa tais propostas, desenvolvidas de forma prática durante os ensaios, e a consequente constituição da figura do ator diretor. Trata de compreender como a inter-relação entre as propostas de montagem dos atores e desses como atores diretores se fundem e geram uma terceira: a da obra teatral em tela.

Palavras-chave: Teatro, Ator, Direção teatral, Montagem cênica, Etnocologia.

Criado em 1992, o grupo Usina do Trabalho do Ator¹, tem como objetivo a investigação prática do trabalho do ator.

Ao longo de sua existência, os projetos inscritos pelo grupo em editais de financiamento têm como objetivo primeiro aprofundar, diversificar e ampliar o estudo de diferentes linguagens teatrais. Nesse sentido, em 1996, o grupo recebe financiamento do FUMPROARTE, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, e realiza a primeira etapa do projeto *Trilogia Mascarada*, com autoria e coordenação de Gilberto Icle, ator e diretor do grupo. Nessa primeira etapa é realizado o projeto *Oficina-montagem*, que resulta no espetáculo de rua intitulado *O ronco do bugio*.

Em 1998 estréia *Mundéu o segredo da noite*, e, em 2006, *A mulher que comeu o mundo*, respectivamente o segundo e terceiro espetáculo a compor o projeto *Trilogia Mascarada*, novamente com financiamento do FUMPROARTE e Prêmio FUNARTE/PETROBRÁS.

Em *Ronco do bugio*, espetáculo cujo elenco era formado tanto pelos atores do grupo como pelos participantes da oficina, a função de diretor de Icle é constante, sistemática e bem definida na sua relação com os atores e montagem do espetáculo. Já em *A mulher que comeu o mundo*, o processo de trabalho e a construção do espetáculo são acentuadamente coletivos, com as funções de ator e diretor compartilhadas igualmente por todos os integrantes da Usina do Trabalho do Ator. Este artigo propõe uma primeira reflexão sobre o processo coletivo de

criação desenvolvido pelo grupo, a fim de compreender como o mesmo foi sendo construído ao longo dos anos. Para tanto, abordará a montagem (BARBA e SAVARESE, 1995; DE MARINIS, 2005) realizada pelo grupo no espetáculo teatral *A mulher que comeu o mundo*.

No projeto da *Trilogia mascarada* já estava definido que o espetáculo não seria calcado em um texto dramaturgico prévio, mas livremente inspirado no conto *A moça gorda que comeu uma estância*, de Antônio Augusto Fagundes (2006, p.54-56). 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.

O processo de pesquisa do projeto *A mulher que comeu o mundo* inicia com uma pesquisa teórica e prática sobre máscara, com utilização de experiências já adquiridas pelos integrantes do grupo², e a confecção e uma oficina de máscaras³. O trabalho de experimentação com as máscaras se realiza com os atores explorando as possibilidades cênicas de todas as máscaras construídas pelo grupo, através do método de improvisação, compreendida como “[...] um caminho livre no qual o ator atinge seu inconsciente, mergulha no seu eu, como fonte de toda criação dramática possível” (ICLE, 2002, p.76). Esse caminho não busca resultados, e possibilita o pensamento criativo, que ocorre por meio de saltos, desorientações e reordenações (BARBA e SAVARESE, 1995). Após, os atores confeccionam sua máscara definitiva, com a qual passam a desenvolver suas pesquisas, e construir as figuras com as quais atuarão no espetáculo, ainda sem utilizar o conto de referência. Iniciam assim seu trabalho dramaturgico, seu “trabalho inventivo e compositivo, que tem por objeto as ações físicas e vocais” (DE MARINIS, 2005, p.158).

A seguir, o diretor pede que os atores proponham uma fábula (PAVIS, 1999) a ser improvisada pelo grupo, a fim de coletar material para a elaboração do roteiro e montagem da obra teatral, as quais o grupo se refere como mitos.

Os mitos propostos foram *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, em que a obesidade substituiu a feiúra, e a gula desenfreada, a náusea. *Ulisses*, em que as armas, no episódio da Guerra, eram alimentos reais e artificiais. O terceiro mito trabalhado foi baseado no conto gauchesco *O jogo do osso*, de Simões Lopes Neto, que conta a história de um homem que aposta tudo que tem, e quando não lhe resta mais nada, aposta a própria esposa. Finalmente vieram o mito indiano de Ganescha e a história infantil *Os três porquinhos*.

No período de improvisações com os mitos, os atores utilizavam suas máscaras definitivas, e o trabalho dramaturgico foi aprofundado devido à utilização e ampliação de seu vocabulário de ações físicas e vocais. 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.

O espetáculo conta a história de uma mulher gorda e muito rica, que perde o pai. A gorda solitária consegue estabelecer contato com os vizinhos, que passam a disputar sua amizade por interesse. O vizinho que vence a disputa passa a alimentá-la, oferecendo-lhe tudo que possa lhe render lucro. A gorda começa a comer tudo, inclusive os vizinhos e o seu cúmplice, ficando só. Seus lamentos são ouvidos pela última criatura viva – uma vaca – que a gorda, em sua fome insaciável, acaba por engolir. Ao fim, sem outra opção, devora a si mesma.

A partir das improvisações anteriores, são 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, a cada ensaio ou apresentação.

Para compreender essa característica, é necessário resgatar alguns aspectos sobre o trabalho cotidiano - técnico e artístico - do grupo, o qual é amplamente descrito e analisado por Gilberto Icle em *Teatro e construção de conhecimento* (2002), bem como o papel do diretor e o próprio processo de montagem do espetáculo. Esses são, a meu ver, nessa primeira reflexão sobre o processo coletivo de criação desenvolvido pelo grupo, os elementos geradores desse trabalho coletivo.

O treinamento criado pelo grupo 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, as diferentes técnicas utilizadas em seu treinamento pré-expressivo (BARBA e SAVARESE, 1995) são trabalhadas através de improvisações, individuais e em grupo, para sua efetiva incorporação, e para explorar as suas possibilidades expressivas. Conseqüentemente chega-se ao segundo objetivo do treinamento: “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). Ou seja, há sempre o olhar dos colegas, que com sua análise contribuem para que

o ator reflita sobre o que faz, e compreenda o que faz, além de simplesmente “saber fazer” (ICLE, 2002, p.176).

É igualmente importante destacar que o trabalho do diretor, função assumida por Icle em 1992, é de “[...] criar junto com os atores, propondo ideias para cenas e espetáculos, caminhos e técnicas, questões de pesquisa [...] sintetizar em ações concretas as idéias de todos, em projetos que envolvam planejamento, execução, acompanhamento e avaliação” (ICLE, 2002, p.23). A postura de Icle, que constrói seu espaço como ator e diretor, parece provocar um movimento similar nos demais participantes. E esse “criar junto” está presente em todos os momentos do processo de trabalho do grupo. Nem sempre com harmonia, ao contrário, muitas vezes com deliciosos sobressaltos e reordenações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E.; SAVARESI, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1995.

DE MARINIS, MARCO. **En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II** – 1a. d. – Buenos Aires: Galerna, 2005.

FAGUNDES, ANTÔNIO AUGUSTO. **Os melhores casos de galpão** – 3a. ed. – Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 2001.

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

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