

Uma atuação para *Mistério Bufo*: o processo criativo como procedimento de formação

Marcos Francisco Nery Ferreira
Mestre

Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP)
Ator, acrobata e pesquisador

Resumo: Este artigo pretende analisar os procedimentos adotados para constituição de uma atuação específica solicitada no processo de criação de “*Mistério Bufo*”, texto original de Vladimir Maiakóvski. Esse espetáculo conta com a direção de Fabio Ferreira e Cláudio Baltar, além de um elenco formado por dezesseis intérpretes com formação bastante heterogênea – atores, bailarinos e circenses – e cinco preparadores de técnicas diversas. A referida encenação, em andamento na cidade do Rio de Janeiro, é parte da pesquisa de campo que desenvolvo no mestrado intitulado: *O treinamento circense como procedimento técnico e expressivo para o trabalho corporal do ator*, sob orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi e co-orientação da Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos.

Como oferecer ao ator contemporâneo os meios necessários para atender às solicitações da composição do espetáculo? Como constituir um determinado vocabulário expressivo durante o processo de criação? Essas perguntas serão abordadas no artigo sob a óptica do conceito de operacionalidade, que define as técnicas do corpo no teatro: quando algum intérprete atua num determinado tipo de teatro, busca meios para adquirir desempenhos específicos. Observa-se, portanto, no próprio corpo, o surgimento de técnica particular consolidando uma forte presença cênica, vinculada a uma expressividade baseada no movimento.

Desta maneira, os procedimentos de trabalho adotados durante o processo criativo de *Mistério Bufo*, visam primeiro à formação de seus intérpretes para uma determinada linguagem exigida pela própria encenação. O resultado disso é uma composição baseada numa forte expressão cênica.

Palavras-chave: atuação, treinamento, formação, corpo

Saltimbanco é o termo genérico para malabarista, pelotiqueiro, embusteiro, charlatão, farsante, pregoeiro, arranca-dentes, paradista. (...) O espetáculo dos saltimbancos, na maior parte das vezes, é baseado numa performance física, e não na produção de um sentido textual ou simbólico. Os procedimentos se baseiam numa habilidade física ou burlesca.¹

Versos da poesia de Vladimir Maiakóvski ecoaram pela Fundação Progresso, Rio de Janeiro, no período de maio a setembro de 2009. Dezesseis intérpretes com características bastante heterogêneas, através da concepção de dois diretores com aspirações artísticas distintas, garantiram a composição do espetáculo *Mistério Bufo* – obra teatral inédita nos palcos brasileiros. Tal encenação faz parte da pesquisa que desenvolvo no mestrado, intitulada: “*O ator ‘cirquicizado’ – O treinamento circense como procedimento técnico e*

¹ In: PAVIS: 2005, 349.

expressivo para o trabalho do ator”, sob orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi e co-orientação da Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos.

A recriação dessa obra é regida por um diretor de evoluções acrobáticas, Cláudio Baltar, em parceria com Fabio Ferreira, cujos procedimentos artísticos estão fincados no anti-aristotelismo, anti-mimetismo, na anti-representação e de acordo com a presentificação, ao hipertexto e a performance, típicos do tão comentado “pós-dramático”. A aposta na combinação dessas duas linguagens solicitava uma formação específica aos atores para a eficácia da encenação. Este artigo, portanto, pretende analisar os procedimentos adotados durante o processo de criação que consolidaram um determinado tipo de atuação para o espetáculo.

Em linhas gerais, *Mistério Bufo*, escrito por Maiakóvski, apresenta a luta de classes na Rússia e deposita na Revolução de Outubro as expectativas por uma sociedade mais justa. A primeira versão da peça foi escrita em 1918 e a utopia de um Estado controlado pelos trabalhadores parecia estar próxima, já na segunda versão de 1921, a realidade era outra, a pobreza se alastrara e tal utopia estava cada vez mais distante. De um lado os Puros – burgueses exploradores –, de outro os Impuros – proletariados explorados – apresentados através da narração do seu percurso político. Nesse contexto revolucionário, ninguém melhor que Vsévolod Meyerhold, antes ator do Teatro de Arte de Moscou que rompeu com o teatro psicológico e anti-revolucionário de Stanislávski, para dirigir as duas versões da obra (uma delas inclusive num circo!).

Para a montagem brasileira, Cláudio Baltar e Fábio Ferreira escolheram abordar o texto de Maiakóvski a partir de suas visões artísticas, logo, partiram para a sala de ensaio apenas com a narrativa espacial do espetáculo: este seria itinerante e cada ato aconteceria num espaço específico. No entanto, era necessário um elenco que contemplasse o jogo solicitado pelos diretores, sendo assim, a opção foi trabalhar com elenco de jovens e prepará-los para a encenação. Logo no início do processo, contudo, foram incorporados dois atores que já possuíam certa “maturidade” teatral e mais três ou quatro artistas que tinham um domínio corporal mais apurado. Isso porque a direção logo percebeu que, para garantir o bom desenvolvimento cênico, eram necessários intérpretes mais experientes e portadores de certos saberes relativos à cena. Eis aqui uma fenda que separa os atores mais “verdes” dos mais exímios. Dessa forma, estava nas mãos dos jovens garantirem as evoluções acrobáticas e coreográficas.

Como oferecer a esses atores os meios necessários para atender as solicitações da composição do espetáculo? Como constituir um determinado vocabulário expressivo durante

o processo de criação? Técnicas diversas foram ministradas por artistas e professores de diferentes linguagens para somar ao repertório corporal de cada um dos intérpretes e assegurar o jogo cênico almejado pelos diretores.

Técnicas de acrobacia aérea: Ministrada por Raquel Karro, atriz, acrobata e dançarina, ex-integrante do grupo Armazém e Cirque du Soleil, que se dividiu nas funções de técnica, coreógrafa e atriz. Era uma das oficinas mais importantes que se apresentava durante o processo, visto que, além de condicionar os atores para a cena, trabalhava a partir dos aparelhos aéreos que iriam também compor a obra. Dessa maneira, determinados atores que nunca haviam sequer segurado na barra de um trapézio tinham que calejar as mãos e adquirir um rápido vocabulário em diversos aparelhos: como cordas, estafas, tecido, escada, trapézio...

Técnicas de dança e expressão corpora: Ministrada por Paulo Mantuano, bailarino e coreógrafo, atualmente professor da Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Diferentes metodologias de práticas corporais foram adotadas nessa oficina. Os atores afirmavam a importância de Paulo para o trabalho, pois nesse momento articulavam em seus corpos os conteúdos adquiridos durante o processo. Além da função de técnico, Paulo era coreógrafo e dirigia a movimentação do elenco, desde cenas individuais a grandes coros.

Técnica vocal: Ministrada por Simone Mazzer, atriz integrante do Armazém Companhia de Teatro. Trabalhou primordialmente questões ligadas à voz e a palavra. Dicção, volume, intensidade, ressonância, respiração, qualidade sonora... A busca era oferecer organicidade à poesia de Maiakóvski através da consolidação de intenções precisas para cada réplica do texto a partir de técnicas específicas de voz.

Música: Ministrado por Fabiano Krieger, componente da banda Brasov. Essa oficina garantiu os princípios do canto, ritmo e aprimoramento em determinados instrumentos. Fabiano estava encarregado de afinar o elenco para cantar e tocar as canções utilizadas em cena. Aproveitou, portanto, o conhecimento prévio que cada um tinha sobre música e aperfeiçoou em função das exigências da encenação.

Técnica Vocal para Textos em Russo. Ministrado pela russa Elena Konstantinovina. A ideia de utilizar textos em russo, num momento específico do espetáculo, exigiu dos intérpretes a noção desse idioma. Elena trabalhou sobre o texto que seria proferido pelos atores em russo indicando a dicção, o ritmo e suas qualidades expressivas.

Essas cinco técnicas permearam o processo de criação de *Mistério Bufo* de forma heterogênea, mas com a função de oferecer os meios específicos para os intérpretes e garantir a eficácia cênica necessária ao espetáculo. Vale lembrar que os processos de trabalho, tanto técnico como de criação através de uma percepção individual, e o cruzamento com a

aprendizagem formalizada, instrumentaliza o ator contemporâneo. Sendo assim, cabe ressaltar aqui a importância do papel do corpo durante esse processo.

Romano² se apropria do conceito de *operacionalidade* para definir as técnicas do corpo na cena. Quando algum intérprete atua num determinado tipo de teatro, busca meios para adquirir desempenhos específicos. Através do aprimoramento dos processos, desenvolvem-se tipos de atuação particulares, consolidando técnicas corporais que dilatam o corpo do ator e o lança no jogo teatral. Nesse contexto, portanto, o treino caracteriza uma técnica a partir de uma adaptação física do intérprete e do seu desempenho. Pensar nessas condições para os processos criativos não implica necessariamente a adoção total de certa metodologia como suporte à criação do ator. Pode-se não almejar a maturação completa de uma determinada técnica, mas “propiciar ao intérprete atingir uma soltura tal que bastará para ele expressar um ponto de vista imediato transcrito em linguagem teatral” (MEICHES & FERNANDES, 1988, p. 164).

A isso, agrega-se a idéia de que a todo instante o corpo afeta e é afetado pelo ambiente em que está, e, que a ação é produzida pela intensidade de sua afetação, ou seja, “deixar-se afetar e agir” (FERRACINI, 2009). Cada ator ou grupo constrói sua própria condição para o treino que é realizado num determinado espaço, num determinado tempo. A busca para adquirir graus de expressividade através do treinar, retira a importância da execução perfeita de dado exercício e oferece a liberdade de criação ao ator através do afeto.

Na composição de *Mistério Bufo*, esse contexto liga-se diretamente à busca da consolidação de uma forte presença cênica através do movimento. Um corpo com qualidades expressivas particulares foi construído nesse processo através do contato com as diversas técnicas. Sendo assim, os atores assumem um compromisso com esse determinado tipo de teatro ao entrar em contato com os procedimentos oferecidos durante a criação. A referência aqui também é ética e ideológica: cabe ao intérprete articular as suas aspirações artísticas durante os processos criativos para não esvaziar o sentido do seu trabalho. Meyerhold, no início do século XX, por exemplo, solicitava um ator-criador extremamente engajado no contexto revolucionário, e para isso se apropriava da arte dos malabaristas e saltimbancos. Um paralelismo pode ser traçado e a recriação em 2009 de *Mistério Bufo* investe na plasticidade cênica e numa ausência de sentido, implicando na formação de saltimbancos “pós-dramáticos”.

² ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 179-181

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. In: II JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 2., 2009, Florianópolis. **Anais da II Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais**. Florianópolis: Centro de Artes da UDESC, 2009. 12 p. CD-ROOM

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silva. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.