

A relação artística entre o diretor e o trabalho do ator dentro do processo criativo do Grupo Matula Teatro

Melissa dos Santos Lopes
(Mestre em Teatro, Atriz-pesquisadora, coordenadora de curso Graduação em Teatro)
Escola Superior de Artes Célia Helena

Palavras-chave: montagem do ator, montagem do diretor, processo criativo, pesquisa de campo

Em seus estudos sobre Antropologia Teatral, Eugênio Barba desenvolve um conceito que contrapõe a Montagem do Ator à Montagem do Diretor. O presente artigo aborda a relação entre a dramaturgia do ator e a dramaturgia da cena, a partir do repertório dos atores do Grupo Matula Teatro (Campinas/SP) em diálogo com o diretor, durante o processo de criação do espetáculo “Gran C2irco Máximo” (2008).

Para darmos início a essas questões com relação à dramaturgia, faz-se necessário uma breve apresentação sobre o Grupo Matula Teatro, que é o ponto de partida deste estudo. O Grupo foi fundado no ano de 2000, a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica (ambas apoiadas pela FAPESP). A primeira delas “*Acham mesmo que não valia a pena?*” – “Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua”, do então graduando Eduardo Okamoto – foi realizada com a participação de cinco alunos da graduação do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP e tinha como objetivo o estudo de imitação de corporeidades de moradores de rua, desde os elementos pré-expressivos necessários à apreensão de matrizes corpóreas e vocais miméticas à *Mimesis Corpórea* como instrumentalização do ator e a teatralização deste repertório na criação de uma cena.

Esta forma de criação foi base para a criação de vários espetáculos do Grupo, num primeiro momento foi escolhido o tema “exclusão social”. Nas três primeiras peças, o foco da pesquisa era essa exclusão nas grandes cidades, num segundo momento o referencial passou a ser a exclusão no meio rural. Esse último se deu por meio da observação de mulheres assentadas do MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) e resultou em uma Dissertação de Mestrado intitulado *Ver Além da Máscara* de minha autoria e em mais dois novos espetáculos.

Até então, o Matula se organizava da seguinte forma, primeiramente era realizada uma pesquisa de campo apoiada na metodologia desenvolvida e sistematizada pelo LUME –

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, a cerca da Mimesis Corpórea. Num segundo momento, os atores trabalhavam a elaboração de matrizes corporais e vocais com base no material observado na pesquisa de campo, e por último um diretor era convidado para dialogar com o repertório individual de cada ator em busca de uma dramaturgia própria a partir desses elementos.

Nesta fase, podemos dizer que esse modo de gerar material do Matula se enquadra nos conceitos propostos por Eugênio Barba com relação ao que ele define como Montagem do Ator. Esta não necessariamente dependendo da presença de um diretor ou de um texto teatral, o ator utiliza-se do domínio de seu material pré-expressivo e de suas matrizes codificadas para investigar variações destas matrizes no tempo e no espaço e diversas formas de conectá-las organizando e aprimorando seus códigos de representação.

Neste caso, segundo o pensamento de Barba, a Montagem trata de uma síntese dos relacionamentos reais que ela representa.

“É também um dilatação equivalente ao modo pelo qual um ator isola e fixa certos processos fisiológicos ou certos modelos de comportamento, como se os colocasse sob uma lente de aumento, tornando seu corpo dilatado.” (BARBA, E; SAVARESI, N: 1995)

Nos primeiros espetáculos do grupo, percebemos que a junção dos materiais não resultaram numa dramaturgia linear com começo, meio e fim, mas sim em uma “dramaturgia entrecortada”.

Em 2007, após uma reestruturação, permaneceram no grupo apenas duas atrizes da antiga formação. Neste momento, houve a necessidade de uma nova forma de trabalho que tivesse não apenas um olhar para o trabalho dos atores, mas também uma atenção para a dramaturgia e para a encenação. Foi então, que decidimos convidar um diretor que pudesse acompanhar um novo processo de criação desde o início até sua estréia.

Convidamos o diretor André Carreira para orientar esse novo trabalho que tinha como proposta um espetáculo cujo enredo se passava em uma pequena lona de circo, que rodava nas periferias das cidades, sendo realizado por apenas duas artistas. Estas artistas eram responsáveis por todos os números do espetáculo e também pela organização do público na entrada e na venda das pipocas. Ao contrário dos outros processos em que o tema sempre partia dos atores, este novo trabalho surgiu de fora para dentro, neste caso, do diretor.

Para criação do espetáculo e desenvolvimento da dramaturgia, o diretor propôs que cada uma das atrizes se especializasse em alguns números circenses, tais como, malabares, mágica, acrobacia, pirofagia, monociclo e em algumas coreografias de telecatch, prevendo a possibilidade de incluir na estrutura, cenas de risco.

O treinamento circense foi realizado com uma família tradicional de circo que vive em Campinas/SP e necessitou de um determinado tempo para ser apreendido. Desta forma optamos por dar início aos ensaios do espetáculo focando num roteiro de cenas e na criação das personagens. Como estímulo, o diretor nos deu algumas indicações que permitiram o desenvolvimento da relação entre as duas personagens, tratava-se de duas irmãs que haviam herdado um circo, uma desejava muito que este progredisse, a outra queria ser descoberta por algum empresário e seguir sua carreira em um circo maior ou mesmo na televisão. Ambas não conseguiriam realizar os números perfeitamente, mas se esforçariam muito.

Para a preparação da dramaturgia, o diretor contou com a colaboração de um dramaturgo argentino, Martin Joab, que sugeriu como uma primeira estrutura, uma ordem bem definida de números circenses que deveriam ser experimentados. A partir deste roteiro, as atrizes começaram a improvisar pequenas cenas e pequenos diálogos que foram incorporados e acrescidos de outras intervenções pelo diretor durante os ensaios.

Por outro lado, paralelamente ao processo dos ensaios foi realizada uma pesquisa de campo em circos pequenos que rodavam pelo Brasil. Esse trabalho de investigação foi orientado pelo pesquisador Mário Bolognesi que contribuiu na elaboração da dramaturgia.

Diferentemente dos processos anteriores, desta vez não houve uma preocupação por parte das atrizes em observar detalhadamente, apreender matrizes e codificar ações. O contato com famílias de circo foi importante para entendermos o universo que estávamos retratando e também para inspirar na construção das personagens. Não se tratava de uma imitação, mas sim de um impulso para a criação.

Desta forma, tanto a dramaturgia quanto as personagens foram desenvolvidas a partir de relações propostas pelo diretor e também pela entrada de mais um ator que virou o terceiro elemento da história, um assistente de palco. A entrada deste personagem se deve a um buraco detectado na própria estrutura dramática das cenas.

Os apontamentos do diretor durante os ensaios foram muito importantes no decorrer do trabalho, suas intervenções eram precisas, ao longo dos ensaios, as indicações ganhavam preenchimento e subtexto por parte dos atores.

Em *A Arte Secreta do Ator*, Eugênio Barba aborda o conceito de Montagem do Diretor, quando se acrescenta uma visão externa e, portanto, um ponto de vista na criação cênica. Nesse processo as ações não se limitam à pesquisa da organicidade, mas também operacionalizam a comunicação entre ator e espectador por meio da emissão de signos teatrais, bem como uma preocupação com a narrativa ficcional.

No início do processo da montagem de Gran Circo Máximo, ainda tínhamos uma visão romanceada sobre o circo, inclusive por ter partido de um tema ficcional. Mas no decorrer da pesquisa de campo, descobrimos que ainda existem famílias de circo que resistem até hoje com três integrantes. Essas pessoas inclusive fazem da lona sua casa. A precariedade daquela situação que encontramos refletia na precariedade dos números apresentados. A visão romanceada passou a ter um novo sentido para os atores e pelo diretor, não se tratava mais da magia do circo, mas sim da sobrevivência por meio desta arte.

Vários signos teatrais foram elaborados a partir do diálogo entre o diretor e o que os atores relatavam de suas experiências mais próximas com os artistas circenses. Alguns relatos foram absorvidos fielmente na dramaturgia, outros foram transformados pelo olhar do encenador.

“As ações transcendem seu significado ilustrativo por causa dos relacionamentos criados no novo contexto no qual elas são colocadas. Colocadas em relacionamento com algo mais, elas se tornam dramáticas.

Dramatizar uma ação significa introduzir uma transição de tensões que obriga a ação a desenvolver significados que são diferentes do seu significado original”. (BARBA, E; SAVARESI, N: 1995)

O interessante nesta nova forma de trabalho é que por meio desse diálogo mútuo entre atores e diretor foi possível desenvolver um processo criativo respeitando a trajetória de trabalho do grupo ao mesmo tempo em que contribuiu com uma nova re-significação artística na pesquisa deste mesmo coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio; SAVARESI, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: HUCITEC, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator- compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Tese de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas:1998.

LOPES, Melissa dos Santos. *Ver Além da Máscara*. Tese de Mestrado em Artes, Universidade estadual de Campinas: 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.