

## **Usina do Trabalho do Ator: um teatro canibal**

**Gilberto Icle**

O grupo Usina do Trabalho do Ator é um teatro-laboratório que vem trabalhando desde 1992, em Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. O trabalho concentra-se em pesquisar técnicas corpóreas e vocais de representação teatral para atores e bailarinos. A base desta técnica está na fisicalidade do ator. O trabalho fundamenta-se nas teorias e práticas do teatro contemporâneo e na investigação de formas codificadas de teatro e dança da cultura popular brasileira.

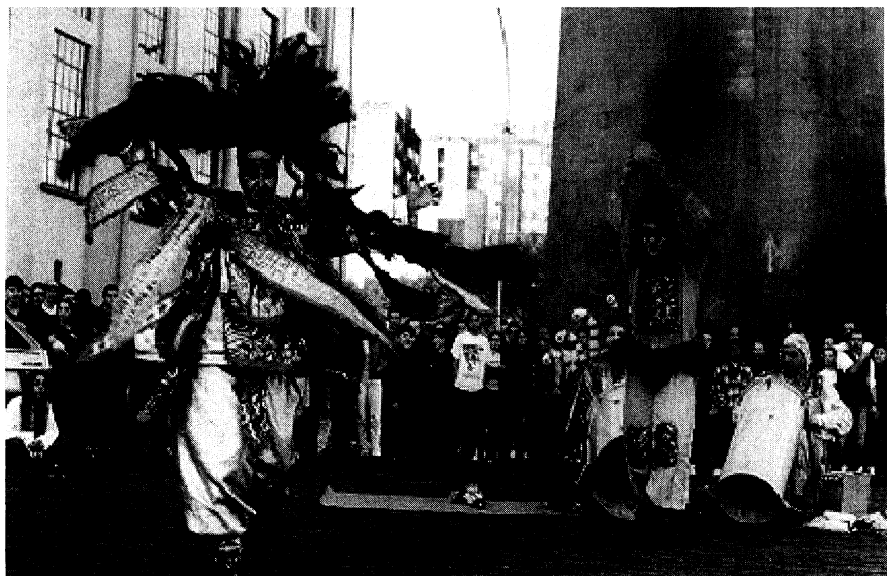
Através de espetáculos, demonstrações, workshops e da experimentação no treinamento e ensaios diários, utilizando exercícios próprios e de terceiros, a Usina do Trabalho do Ator tenta esclarecer questões sobre a arte do performer, não como verdades absolutas, mas como constante busca de circulação e transformação do conhecimento.

Procuramos a medida de flexibilidade entre o que aprendemos de fora e a nossa identidade. O problema da identidade é característico à arte produzida no Brasil. Somos um país gigantesco, descendemos de várias e ricas nações, possuímos manifestações culturais e folclóricas das mais diversas, talvez a aceitação desta diversidade seja nossa característica. Contudo, historicamente, o teatro no Brasil, e em especial no sul, não possui uma tradição sólida, firmado sob tradições construídas sob séculos de desenvolvimento. Em especial, a tradição do espetáculo, diferentemente da tradição da literatura dramática que possui exemplos mais agrupados, não configura-se no decorrer de nosso processo histórico e social como um conjunto de idéias que sejam capazes de reunir em torno de si alguns artistas ou grupo de artistas.

Um teatro canibal é aquele que ao invés de imitar os modelos estrangeiros, devora-os. A Antropofagia foi uma metáfora bastante difundida por Oswald de Andrade e o grupo de 22. É uma tentativa de encontrar uma



Gilberto Icle como “*o Bugio*” e Xico de Assis como “*o homem*” em **Mundéu** (1998).



Ciça Reckziegel como “*Anhangá-Pitã*”, Leonor Melo como “*Boitatã*”, Gilberto Icle como “*o Bugio*” e Chico Machado em **Mundéu** (1998).



Dejair Ferreira, Ciça Reckziegel, Celina Alcântara, Arlete Cunha e Roberta Casanova em **O Ronco do Bugio** (1997).



Arlete Cunha e Marcelo de Paula em **O Ronco do Bugio** (1997).

identidade própria, não só nas temáticas abordadas, como também, no modo de fazer. Encontrar um *know how* para o nosso teatro é o grande desafio.

### **Demonstrações de trabalho: *O Mestre Ausente* (1994-1997)**

No mesmo ano de seu início o grupo realizou uma mostra de trabalho. Neste evento tornou público, pela primeira vez, o que era realizado à salas fechadas todos os dias. A idéia de demonstração pretende informar o público interessado, através de um espetáculo didático, o modo pelo qual os atores transformam exercícios que utilizam para sua preparação pessoal em cenas teatrais.

Em 1994 estréia *O Mestre Ausente*. Neste espetáculo-demonstração cada ator mostrava o seu repertório pessoal de segredos técnicos, enfatizando a forma pela qual o ator transforma um exercício em cena, não deixando transparecer ao público que na sua seqüência de ações subjaz elementos estruturais que foram seu ponto de partida. O fio condutor do espetáculo-demonstração era o fato do grupo não possuir um mestre que pudesse dizer dia a dia o que fazer e como realizar um intento tão difícil quanto o de fazer um trabalho teatral com uma identidade particular.

As dificuldades no cotidiano de trabalho foram justamente o que impulsionaram os atores a descobrir um modo diferente e particular de fazer teatro, e certamente, para muitos dentre nós, estranho. Dentre as dificuldades, a mais presente era trilhar um caminho que nenhum de nós havia trilhado e não possuir por perto alguém que pudesse nos orientar. *O Mestre Ausente* apesar de ser uma demonstração, sugerindo num primeiro momento algo frio e técnico, ao contrário, era especialmente poético e comovia o público com frequência.

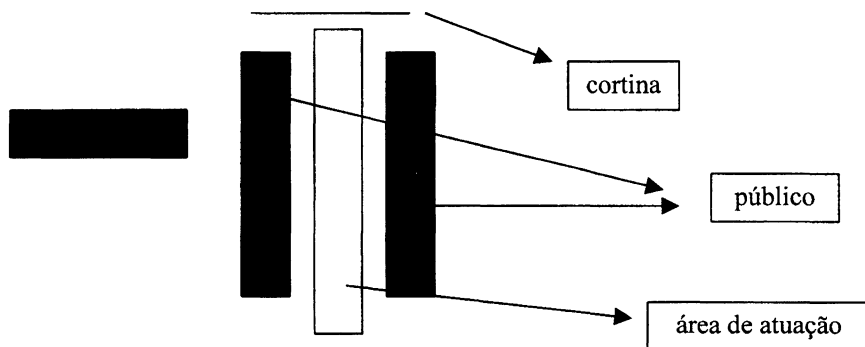
Os atores iam um a um ao centro do palco e realizavam seqüências de exercícios que se transformavam, diante dos olhos do público, em seqüências de ações e depois em cenas teatrais. Intermediavam pequenos comentários elucidativos enquanto falavam dos sete mestres. Estes acabaram substituindo a ausência do mestre: o chão, o ar, o samurai, o bastão, a música, o encontro e a ausência.

### ***Klaxon* (1994-1995)**

Este espetáculo foi construído usando-se a estrutura, as figuras dramáticas e alguns temas recorrentes da maior festa popular do Brasil: o carnaval e em particular, o desfile de uma escola de samba. Toda a lógica em

associar imagens à uma relação carnavalesca estava presente na montagem. *Klaxon* dramatizava a ambigüidade do carnaval como palco de inversões. No carnaval o mendigo pode ser rei e o rico pode ser bufão. A fantasia, no desfile carnavalesco, como em outros espaços, tem mais preocupação com o transe coletivo da dança ritmada, do que na busca de uma representação realista. Assim, os personagens deste espetáculo foram estruturados sob a égide de uma “fantasia”, no sentido carnavalesco. Não houve preocupações realistas; era como se os atores “vestissem” uma fantasia e “desfilassem” num certo transe sobre uma passarela.

A área cênica de *Klaxon* lembrava um sambódromo (passarela destinada a desfiles ao ar livre das escolas de samba). O público assiste em ambos os lados como vemos na figura abaixo.



Figuras como o Hierofante, que escondia dentro de si uma Bailarina Boba; Macunaíma, o herói sem caráter; a Lavadeira que sonhava em ser Rainha do Carnaval; o Estrangeiro e a Criola Doida, vinham ao desfile na busca da terra prometida, encontravam-se, aliavam-se e rechaçavam-se. Estruturavam uma ação dramática baseada nos arquétipos do homem brasileiro. O trabalho foi construído a partir de improvisações dos atores tomadas das referências mais distintas, como quadros, poesias, músicas e outros.

### *O Marinheiro da Baviera* (1996- )

*O Marinheiro da Baviera* narra a história de Carl, um imigrante alemão que revive passagens de sua vida e de seus sonhos. Como a vinda para o Brasil, a morte de seu pai, seu casamento, o nascimento do filho. Na medida que Carl narra e revive os fatos, ele tenta compreender a morte e



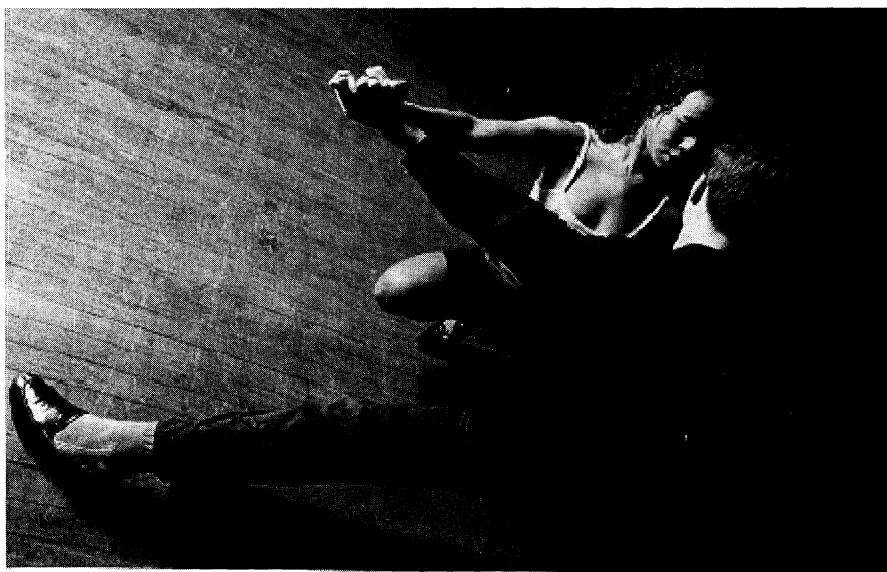
Gilberto Icle como “*Carl*” em  
**O Marinheiro da Baviera**  
(1996).



Gilberto Icle como “*Carl*” em **O Marinheiro da Baviera** (1996).



Alice Guimarães em *O Mestre Ausente* (1994).



Celina Alcântara e Gilberto Icle em *O Mestre Ausente* (1994).

também a vida. Reconstruir o passado, inventar fragmentos de histórias. Resolver na ficção o que na vida foi impossível. Resumido a poucos elementos, a linguagem cênica valoriza o trabalho do ator, num universo onírico e comovente. Um mergulho que alterna imagens fortes e nonsense. Inspirado em Fernando Pessoa e Érico Veríssimo, o espetáculo conta também com textos em alemão de Rainer Maria Rilke e músicas de Johannes Brahms.

Este é um trabalho solo, construído a partir de uma técnica pessoal de representação. Tanto o tema como a técnica para encena-lo fazem parte de um universo pessoal do ator. Os fatos de sua família servem de pano de fundo para a ação. O texto era “escrito” pelo ator na medida em que, durante o longo processo de ensaios, improvisava a partir de ações bastante concretas, as quais iam moldando-se conforme suas utilizações em cena. A dramaturgia de *O Marinheiro da Baviera* surge do repertório de ações físicas num processo de improvisação-fixação.

### ***O Ronco do Bugio (1996-1998)***

No fundo do mato, num capão escuro, nas coxilhas do Rio Grande do Sul, 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.

A idéia de *O Ronco do Bugio* foi a de misturar a figura tradicional deste macaco ameaçado de extinção no sul do Brasil, de comportamento humanizado e que com o seu grito forte deu origem ao único ritmo gaúcho (O Bugio), e o bufão. As semelhanças entre as características das duas figuras são explícitas. O grotesco, a animação, a imitação, o fato de andarem em bando e serem marginalizados são recorrentes tanto no comportamento do animal, quanto na tradição do bufão medieval.

A rua era o melhor lugar para levar a cabo a idéia do espetáculo de formar um bando de bugios. Partiu-se da idéia de que cansados de serem mortos pelos fazendeiros, vieram a cidade cantar velhas histórias. A história escolhida foi a de Antônio Chimango, baseada num poema satírico de Amaro Juvenal. Nascia, assim, o primeiro espetáculo de rua do grupo. Contudo, nos preocupava fazer teatro “de” rua e não teatro “na” rua.

Então, optou-se, entre outras coisas, por um espaço múltiplo. A ação acontecia em quatro diferentes espaços. Os bugios chamavam a atenção do público ou conduziam-no até o espaço seqüente. Aproveitava-se os recursos



de cada local de apresentação. Uma fonte, árvores ou paredes; quaisquer particularidades dos locais eram utilizadas. Traduzia-se cada espaço para uma correspondência do local.

### ***Mundéu: o segredo da noite (1998- )***

Um grupo de atores inicia um ritual. Ao som dos tambores invocam espíritos lendários, que abandonando o seu tempo e suas lendas, tomam os seus corpos e, juntos, dançam uma dança dramática. Contam a 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 faz cair a noite despertando a cobra de fogo conhecida como Boitatá. A grande cobra devora os olhos da mulher e a dor do seu amado comove a Salamanca: uma Princesa Moura transformada em Lagartixa. A Salamanca revela ao homem as tres provas mágicas que farão nascer o dia e cessar todos os encantos.

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. O carnaval, mais uma vez, oferece elementos importantes ao lado da dança-teatro do sul da Índia. O grupo estudou cerca de um ano o Bharata Natyam, uma espécie de teatro, onde pantomima, dança e música se misturam, de tal forma, que deixam os limites de cada linguagem tênues. Toda a ação é uma narrativa encenada, a partir de uma rica codificação de gestos, passos e ritmos. Esta codificação aproxima-se, numa certa medida, das relações que o carnaval faz em seu desfile, onde os códigos são sempre livres associações de um tema geral à linguagem. Neste espetáculo, então, usou-se mais o modo narrativo do Bharata Natyam do que propriamente seus elementos, os quais pertencem a uma cultura e um contexto bastante específicos.

Seguindo a idéia de “comer” as influências, o espaço de Mundéu lembra os rituais afro-brasileiros e, de fato, a idéia de personificação, onde

os atores seriam “possuídos” por espíritos que vêm de velhas lendas, é tomada de empréstimo, também, destes rituais. Além disto, as *Lendas do Sul* de Simões Lopes Neto, donde foram extraídos os personagens do espetáculo, narram lendas de profunda influência moura e espanhola, levando-nos à dança espanhola entre outras.

Dentro deste caos de influências, onde tomou-se elementos diversos, a dramaturgia foi criada a partir de perguntas básicas como: 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 Boitatá, uma cobra que dá nome a outra lenda do sul do Brasil? O resultado é a deglutição. A idéia de um teatro canibal pressupõe que depois de comer necessita-se deglutir. Em Mundéu a deglutição acontece não só no tema como no modo de fazer. A dramaturgia não é mais somente os personagens de Lopes Neto, tão pouco, a ação das lendas folclóricas, mas um encontro destes elementos com o grupo de atores, que resulta numa ação viva, numa experiência estética que dá novo sentido a tradição. A execução não se resume mais em dançar Bharata Natyam ou dança espanhola, fazer mímica ou teatro ocidental; mas, numa linguagem particular, que emerge deste processo, onde os atores revelam-se através de suas máscaras e onde o todo é mais que a soma das partes.

Nosso teatro “canibal” é aquele que convive com a diferença. Age na impossível missão de saber quem somos nós.

*Porto Alegre*



Xico de Assis como “o homem” e Raquel Carvalhal como “a mulher”, em **Mundéu** (1998).



Celina Alcântara como “*a Criola Doida*”  
e Silvana Stein como “*a Lavadeira*” em  
**Klaxon** (1994).



Gilberto Icle como “*Macunaima*”, Roberto Birindelli como “*o Estrangeiro*”,  
Celina Alcântara como “*a Criola Doida*”, Silvana Stein como “*a Rainha do  
Carnaval*” e Alice Guimarães como “*o Hierofante*” em **Klaxon** (1994).



Alice Guimarães como “*o Hierofante*”, Celina Alcântara como “*a Criola Doida*” e Roberto Birindelli como “*o Estrangeiro*” em **Klaxon** (1994).