

# Uma atuação para Mistério Bufo

Artigo sobre o processo de criação do espetáculo Mistério Bufo



MARCOS FRANCISCO FERREIRA · JANEIRO DE 2010



Foto: Sergio Martins

*“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”.*

(PAVIS: 2005, 349)

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 sob orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi e co-orientação da Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos.

A recriação desta obra é regida por um diretor de evoluções acrobáticas, Cláudio Baltar, em parceria com Fábio 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 destas 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, entretanto, na segunda variante de 1921, a realidade era outra, a pobreza se alastrara e tal utopia estava cada vez mais distante. De um lado sete pares de Puros, burgueses exploradores, de outro sete pares de Impuros, proletariados explorados, apresentados através da narração do seu percurso político por uma intrépida viagem em direção ao futuro. Neste contexto revolucionário, ninguém melhor que Vsévolod Meyerhold, 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. Isto porque a direção logo percebeu



Foto: Sergio Martins

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 inexperientes dos mais exímios... Dessa forma estava nas mãos dos jovens a responsabilidade sobre as evoluções acrobáticas e coreográficas.

Como oferecer a estes 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.

#### *Acrobacia Aérea*

Tais técnicas foram ministradas por Raquel Karro, que se dividiu nas funções de técnica, coreógrafa e atriz. Era uma das oficinas mais importantes do processo, visto que, além de condicionar os atores para a cena, trabalhava a partir dos aparelhos aéreos que iriam também compor a obra. Desta maneira, determinados atores que nunca haviam sequer segurado na barra de um trapézio tinham que adquirir um rápido vocabulário em diversos aparelhos: como cordas, estafas, tecido, escada, trapézio...

#### *Preparação corporal*

Técnicas de dança e expressão corporal foram ministradas por Paulo Mantuano. Diferentes metodologias de práticas corporais foram adotadas nesta oficina. Os atores afirmavam a importância de Paulo para o trabalho, pois neste 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.

#### *Preparação Vocal*

As técnicas vocais foram ministradas por Simone Mazzer que trabalhou primordialmente questões ligadas à voz e 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.

#### *Preparação Musical*

O trabalho com a música foi ministrado por Fabiano Krieger. Esta 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 o aperfeiçoou em função das exigências da encenação.

#### *Técnica vocal (textos em russo)*

Tal oficina foi ministrada por Elena Konstantinovina. A ideia de utilizar textos em russo, num momento específico do espetáculo, exigiu dos intérpretes a noção deste idioma. Elena trabalhou sobre o texto que seria proferido pelos atores em russo indicando a dicção, o ritmo e suas qualidades expressivas.

Estas 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 este processo.

Lúcia Romano apropria-se, em “O teatro do corpo manifesto: o teatro físico”, 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. Neste contexto, portanto, o treino caracteriza uma técnica a partir de uma adaptação física do intérprete e do seu desempenho. Pensar nestas condições para os processos criativos não implica necessariamente na 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 isto, 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. 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* este contexto liga-se diretamente à busca da consolidação de uma forte presença cênica através do movimento. Um corpo com qualidades expressivas particulares foi construído neste processo através do contato com as diversas técnicas. Sendo assim, os atores

Na composição de *Mistério Bufo* este contexto liga-se diretamente à busca da consolidação de uma forte presença cênica através do movimento. Um corpo com qualidades expressivas particulares foi construído neste processo através do contato com as diversas técnicas. Sendo assim, os atores assumiram 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 isto se apropriava da arte dos malabaristas e saltimbancos. Um paralelismo pode ser traçado com a montagem em questão, e a recriação em 2009 de *Mistério Bufo* investe na plasticidade cênica e na multiplicidade de sentidos, pela superabundância de signos, beirando a incompreensão e a falta de clareza. Sendo assim, os procedimentos pedagógicos adotados durante o processo, implicam na formação de verdadeiros saltimbancos “pós-dramáticos”.

*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.

---

**Questão de Crítica**  
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais

[www.questaodecritica.com.br](http://www.questaodecritica.com.br)  
[www.twitter.com/questaocritica](https://www.twitter.com/questaocritica)