

Usina do Trabalho do Ator: (des)caminhos da criação

Marcelo de Andrade Pereira

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

RESUMO – Usina do Trabalho do Ator: (des)caminhos da criação – Este artigo discorre sobre o processo criativo do grupo teatral gaúcho Usina do Trabalho do Ator – UTA. Para tanto, apresenta um panorama de alguns espetáculos produzidos pelo grupo desde sua criação e a partir dos quais se problematiza a noção de a(u)tor, como também da encenação como narração. Discute, ainda, a fronteira entre real e ficção nos espetáculos da UTA. A análise é balizada, fundamentalmente, pelos conceitos de experiência, narração e tradição da filosofia de Walter Benjamin. Enlaça, ainda, a especulação do ensaísta francês Paul Valéry sobre a criação em arte.

Palavras-chave: **Usina do Trabalho do Ator. Teatro. Encenação. Narração. Processo Criativo.**

ABSTRACT – Usina do Trabalho do Ator: creative (mis)direction – This article discusses the creative process of the theatre group Usina do Trabalho do Ator – UTA – from the state of Rio Grande do Sul, Brazil. It presents an overview of some spectacles of the group since its creation, questioning the notion of actor/author, and staging as narrative. It also discusses the limits between reality and fiction in the spectacles of UTA. The analysis is basically guided by Walter Benjamin's writings on experience, narration and tradition. It also deals with the concepts of artistic creation from French essayist Paul Valéry.

Keywords: **Usina do Trabalho do Ator. Theatre. Staging. Narration. Creative Process.**

RESUMÉ – Usina do Trabalho do Ator: (tortueux) chemins de la création – Cet article traite du processus de création de la compagnie théâtrale brésilienne Usina do Trabalho do Ator – UTA. Pour ce faire, il présente un panorama de quelques spectacles produits par la compagnie depuis sa création et à partir desquels la notion de acteur/auteur et celle de la mise en scène en tant que narration sont problématisées. Il s'interroge encore sur la frontière entre le réel et la fiction dans les spectacles de l'UTA. L'analyse est guidée essentiellement par les concepts d'expérience, de narration et de tradition empruntés à la philosophie de Walter Benjamin. Elle intègre aussi la spéculation de l'essayiste français Paul Valéry sur la création dans l'art.

Mots-clés: **Usina do Trabalho do Ator. Théâtre. Mise en scène. Narration. Processus de Création.**

O que de há mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor? Nada mais belo do que a vontade extrema, a sensibilidade extrema e a ciência (a verdadeira, aquela que criamos, ou recriamos para nós), juntas, e obtendo, por alguma duração, essa *troca* entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a oportunidade, a matéria e a forma, a potência e a resistência, que, semelhante à ardente, à estranha, à estreita luta dos sexos, compõe todas essas energias da vida humana, exacerba-as uma com a outra, e *cria* (Valéry, 2003, p. 149).

O texto acima é de autoria de Paul Valéry, extraído de sua obra *Degas Dança Desenho*, a qual se propõe a adentrar nos meandros da criação do mestre impressionista Edgar Degas, e, de maneira colateral, da criação artística em geral. Isso não significa dizer, obviamente, que a discussão sobre a natureza da produção artística possa ser comprimida ou solucionada na apreciação valeryana da arte de Degas, mas que tal apreciação permite deslindar fios argumentativos para a compreensão de processos criativos os mais diversos. A palavra natureza não poderia, assim, ser tomada como acidental, visto que remontaria diretamente à matriz estética que estaria, talvez, na base da produção artística – cabe, contudo, aqui, fazer uma ressalva com relação ao caráter hipotético de tal afirmação, porquanto não se possa dar como certo o surgimento da obra de arte como respondente a estímulos *exclusivamente* estéticos, mas, sendo também possível, a operações meramente cognitivas.

Seja como for, Valéry – e, indiretamente, Degas –, assim como outros que participarão deste escrito, apresentam-se como operadores conceituais, os quais nos permitem pensar sobre o modo de produção artística; no caso presente, desde um registro performativo, teatral – ordem que supomos abranger um conjunto heterogêneo de materiais expressivos, não apenas visuais. Este trabalho procura, portanto, examinar o processo criativo do grupo Usina do Trabalho do Ator. Para levar a termo o intento, parte de uma apresentação sucinta do grupo e de sua dinâmica, a fim de compreender um modo de produção artística singular, não ortodoxo, aberto ao acaso e

à indeterminação. Tal caracterização não implica, todavia, a afirmação de uma ausência de intencionalidade no processo criativo do grupo, indica apenas uma relação orgânica estabelecida entre os atores, os materiais narrativos e suas formas de representação.

Usina do Trabalho do Ator: dando contorno à noção de *a(u)tor*

Teatro-laboratório, eis o modo como Gilberto Icle (1999) identifica a Usina do Trabalho do Ator, grupo de teatro criado em 1992, na cidade de Porto Alegre. Como um de seus membros e idealizadores, Icle supõe que tal designação permite compreender uma dinâmica de grupo baseada, fundamentalmente, na pesquisa de “[...] técnicas corpóreas e vocais de representação teatral para atores e bailarinos. A base desta técnica está na fisicalidade do ator” (Icle, 1999, p. 97). De fato, tal afirmação se nos apresenta em certa medida datada, visto que o trabalho do grupo se desenvolveu, e tem se desenvolvido, de maneira a amplificar os domínios de ação do ator.

Algumas produções do grupo, sobretudo as mais recentes, testificam atividades que, à primeira vista, não seriam consideradas como da alçada do ator. A esse respeito vale mencionar a série de *workshops* que foram realizados pelos atores do grupo para a construção de máscaras a serem utilizadas no espetáculo *A mulher que comeu o mundo*, de 2006. Vale ressaltar, todavia, que tal atividade, a de produção de máscaras, não se deu posteriormente à criação dos personagens, e sim como parte da *(a)parição*, de irrupção dos mesmos; além do mais, essa foi a primeira vez que o grupo trabalhou com o objeto máscara. Em *O Ronco do Bugio*, de 1996, e em *Mundéu: o segredo da noite*, de 1998, os atores já haviam se utilizado da máscara, porém, não como um objeto, mas como maquiagem; nesses espetáculos cada máscara foi criada por cada um dos atores, em vista da construção de seus respectivos personagens.



Figura 1 – Trabalho de construção de máscaras para o espetáculo *A mulher que comeu o mundo*, de 2006. Na foto, Dedy Ricardo e Celina Alcântara. Fotografia de Shirley Rosário.

Como vimos, na UTA o partícipe-ator é como que convocado não apenas ao redimensionamento de suas capacidades corpóreas – dado por um trabalho centrado no corpo, incluindo-se aí a voz – mas, também, de suas habilidades plásticas e dramáticas. Nesse sentido, talvez seja pertinente destacar que as encenações do grupo não são balizadas por um texto dado de antemão, pronto, acabado. A rigor, não há um escrito, um roteiro de que se constitui a encenação, é a encenação – compreendida ora como a síntese de improvisações, ora como a orquestração de personagens que se constituem concomitante e retroativamente – que dá origem ao que podemos referir como sendo um texto. A primazia, em todo caso, é do ator, que, nesse contexto de *produção* e *pesquisa* não é tomado como suporte de um personagem – e, por conseguinte, de uma dramaturgia alheia ao mesmo. Trata-se, em suma, de um a(u)tor.

Embora não se possa atribuir ao modo de produção do grupo a montagem de um texto dramático, isso não significa dizer que suas encenações não sejam influenciadas ou mesmo disparadas pelo mesmo – ou por textos não teatrais que

possam ser eventualmente dramatizados, tal como ocorre usualmente. Em mais de uma ocasião o grupo se alimentou de narrativas pré-existentes, orais e escritas, em especial, do manancial popular e folclórico do sul do Brasil, para citar apenas um conjunto de referências textuais. *O Ronco do Bugio*, de 1996, recupera, por exemplo, um poema satírico de Amaro Juvenal, pseudônimo de Ramiro Barcelos, intitulado Antônio Chimango; *Mundéu: o segredo da noite*, de 1998, cria uma história a partir de personagens míticos da obra *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, entre eles, Boitatá – uma cobra de fogo –, Anhangá-Pitã – espécie de demônio natural – e a Salamanca – princesa tornada lagartixa (Icle, 1999). *A mulher que comeu o mundo*, de 2006, remonta, por sua vez, a uma narrativa popular fixada em texto, intitulada *A mulher que comeu a estância*, de autoria de Antonio Augusto Fagundes.



Figura 2 – Celina Alcântara, Thiago Pirajira e Gilberto Icle em *A mulher que comeu o mundo*, de 2006. Fotografia de Myra Gonçalves.

É preciso salientar que tais encenações não são, de forma alguma, condicionadas pelos textos em questão. No trabalho

da UTA, a encenação não está comprometida com o texto, não é, portanto, dependente da lógica das ações narradas pelo mesmo; ela se inspira, ao contrário, na experiência que pode ser extraída da narração e não na narrativa propriamente dita – tomada ora como repositório de uma experiência supostamente alheia aos leitores/receptores, ora como forma específica de expressão; a encenação é, pois, *disparada* pelos conflitos, problemas e experiências que as narrações podem aduzir ou mesmo apresentar; experiências que se fundem, não obstante, às dos próprios a(u)tores.



Figura 3 – Dejair Figueira, Ciça Reckziegel, Celina Alcântara, Arlete Cunha, Roberta Casanova e Silvana Stein (nas pernas de pau ao fundo) em *O ronco do bugio*, de 1996. Fotografia de Marinéli Meliga.

Tal fissão entre a experiência do texto e a experiência do a(u)tor – o qual por intermédio de inúmeros processos (leiam-se improvisação, pesquisa bibliográfica e biográfica, entre outros) sedimenta a experiência na e da encenação – recebe, ademais, a consistência de uma experiência semelhante àquela pensada (lembrada) pelo filósofo Walter Benjamin. Ao menos esse parece ser o propósito da encenação entendida, nesse contexto, como narração. Vejamos.

Para Walter Benjamin, uma experiência (*Erfahrung*), no sentido forte da palavra, não se confunde com uma vivência (*Erlebnis*). A *Erfahrung* designa, no entendimento desse pensador, uma espécie de experiência que mantém íntima relação com a sabedoria, e, por conseguinte, com a tradição; ela é, por assim dizer, a própria “[...] matéria da tradição, tanto na vida privada quanto da coletiva” (Benjamin, 1989, p. 105). Por tradição, Benjamin entende, como bem nos lembra Pereira (2006, p. 63), o “[...] conjunto de representações significativas que condicionam o fazer e o saber de determinadas comunidades”; a tradição é o “arcabouço na qual se sedimenta [a] experiência (Pereira, 2010, p. 100); corresponde, de igual modo, a uma forma de *temporalização histórica*, geralmente passada (Matos, 1989, p. 53).

A sabedoria, por sua vez, constitui-se nesse plano conceitual como “o conselho tecido na substância viva da existência” (Benjamin, 1994, p. 200), na história e como história. O sentido cristalizado na *Erfahrung* refere, ademais, uma experiência com E maiúsculo, entendida como uma *espécie de ressonância* que dá ao vivido sua real amplitude e consistência (Pereira, 2010). A vivência (*Erlebnis*), de outro lado, permanece no pensamento benjaminiano como uma experiência de menor valor, historicamente não residual, cindida, isolada e, também, disjuntiva; ela não integra, separa; ela não faz falar, cala; é experiência refratária ao poético, portanto, infértil, improdutiva.

Com efeito, podemos vislumbrar no modo de apropriação das narrativas por parte dos a(u)tores da Usina do Trabalho do Ator, uma tentativa de presentificar uma espécie de saber local – arraigado no tempo e como tradição – que decorre do acolhimento de uma experiência viva e coletiva, que habita no corpo de cada um dos mesmos – partícipes legítimos de uma dada comunidade; saber esse que, na forma da encenação, e, portanto, como narração, pretende ser transmitida. O sentido do local é, entretanto, mais abrangente do que se poderia pensar. O local não diz respeito a um Rio Grande do Sul isolado do Brasil, mas de um Brasil plural em particular, de um particular talhado, moldado, constituído desde um universo multicultural, sendo o sul apenas parte de uma constelação, a constelação Brasil. *Klaxon*, espetáculo de 1994, exemplifica

justamente essa distensão cultural, peça em que os a(u)tores recorreram aos temas da maior festa popular do país, o carnaval – e, mais precisamente, ao desfile de uma escola de samba.

Cenicamente, como nos indica Icle (1999), *Klaxon* se estruturava sob a forma de um sambódromo, numa passarela, em cujas laterais se encontrava o partícipe-público. A lógica da narrativa estava, por sua vez, embebida nas representações próprias da festa – diga-se de passagem, não tão gaúcha ou ao menos não propriamente gaúcha. Assim, os a(u)tores construíram seus personagens de forma a ressaltar o caráter de fantasia dos mesmos; o sentido da fantasia refere, aqui, à mortalha, à vestimenta carnavalesca que, de um certo modo, garante o ingresso do indivíduo a uma ordem paralela, ritual, não oficial, que o insere – sobretudo aquele que desfila – num fluxo momentâneo de sensações – sensações essas que suspendem em certa medida as amarras que prendem o sujeito à sociabilidade vigente – em prol de uma pulsação coletiva – e que ao suspendê-la a atualiza, a revive. Em *Klaxon*, tal como os foliões do Carnaval (note-se, de um carnaval mais *estruturado*, regido por alguns princípios de ordem artística, como ocorre no âmbito das escolas de samba), também desfilavam os a(u)tores.



Figura 4 – Gilberto Icle, Roberto Birindelli, Celina Alcântara, Silvana Stein e Alice Guimarães em *Klaxon*, de 1994. Fotografia de Marinéli Meliga.

Vale ressaltar, ademais, que essa constelação de que se constitui o Brasil não está, no trabalho desenvolvido pela UTA, apartada – pelo menos, não aparentemente – de uma outra rede de representações, ou seja, de uma rede multicultural ainda maior, em que o Brasil tomaria mais parte do que propriamente faria parte; rede na qual apropria-se, absorve-se, canibaliza-se o outro; que, em suma, incorpora o outro.

Aliás, o tema da antropofagia cultural é caro ao grupo que, em diversas ocasiões, se autodenominou antropofágico. A antropofagia é, sem dúvida, uma palavra muito brasileira – mais brasileira que portuguesa, diga-se de passagem. Trata-se de uma metáfora muitas vezes utilizadas para representar a cultura brasileira na sua deglutição de influências estrangeiras.

Canibalismo, nesse sentido, apresenta-se como a metáfora – difundida por Oswald de Andrade e outros artistas reunidos por ocasião da Semana de Arte Moderna, de 1922, em que as questões de identidade e diferença tomaram força de explicação, tanto quanto manifesto político.

Com efeito, a metáfora da deglutição é recorrente no trabalho da Usina do Trabalho do Ator, podendo ser aplicada tanto ao processo criativo – como no caso de *Mundéu: o segredo da noite* – quanto à narrativa propriamente dita – tomando-se *A mulher que comeu o mundo* como seu exemplo. Em *Mundéu: o segredo da noite*, a deglutição se deu por intermédio da apropriação de uma série de códigos pertencentes ao repertório narrativo, gestual e musical da célebre forma de dança-teatro indiana, o *Baratha Natyam* – a qual foi estudada pelos a(u)tores por um período de cerca de um ano (Icle, 1999).

É interessante pontuar, além do mais, que esse processo de deglutição não implica a reprodução do que é assimilado pelos a(u)tores, mas, ao contrário, a síntese desse material em vista da emergência de uma forma específica de expressão – ou, dito de outro modo, de narração. Isso explica porque em *Mundéu: o segredo da noite* “conviviam” harmonicamente elementos da cultura indiana – dados pela utilização do *Baratha Natyam* –, da cultura gaúcha – como matéria de narração – e dos rituais afro-brasileiros – entrevisto na noção de possessão ou personificação.



Figura 5 – Ciça Reckziegel e Gilberto Icle (ao fundo sentados Leonor Melo e Chico Machado) em *Mundêu: o segredo da noite*, de 1998. Fotografia de Marinéli Meliga.

Nesse sentido, talvez seja pertinente voltar mais uma vez nossa atenção a uma noção benjaminiana – que, embora tenha sido mencionada não foi adequadamente desenvolvida – correlata às noções de experiência, tradição e sabedoria, e, a qual supomos poder corroborar, tal como aquelas, para uma teorização acerca da ideia de a(u)tor no âmbito da Usina do Trabalho do Ator. Trata-se da noção de narração – ou, da *encenação como narração*. Tal noção permitirá, ainda, redimensionar a ideia de um teatro canibal – que, segundo Icle (1999), caracterizaria, de uma certa maneira, o processo e a produção da Usina do Trabalho do Ator.

A Encenação como Narração

Se, como vimos, a UTA baseia parte do seu trabalho na *extração* de experiências presentes em narrativas orais e escritas e, que, embora balizada pelas mesmas não as toma como prontas, acabadas, é possível afirmar que tal procedimento é consoante ao sentido da narração da forma como aparece no pensamento de Walter Benjamin. Isso porque Benjamin en-

tende a narração como uma forma expressiva arcaica – e, de um certo modo, historiográfica – que se constitui antes como uma atividade, como um *fato* narrativo, móvel, vivo do que, propriamente, algo fixado em um escrito. Benjamin considera, pois, que as melhores narrações são fundamentalmente orais, as quais, conforme o filósofo, plasmariam uma experiência que, ao que tudo indica, seria passada de geração a geração, sem, contudo, ter precisamente um autor, visto que o narrador se constitui como uma figura cuja singularidade e experiência altera, em certa medida, a experiência – sedimentada pela tradição – que lhe foi transmitida. Diz ele:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1994, p. 198).

O narrador, como observamos, imprime na narrativa a sua própria marca, tal “como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, p. 205). A metáfora benjaminiana do oleiro remete diretamente, aqui, e, por um lado, ao caráter artesanal da narração. A esse respeito vale recobrar a suposta origem da figura do narrador pelo filósofo da aura – tal como se convencionou chamar Walter Benjamin. Para Benjamin (1994), o narrador surge da conjunção de duas figuras, ou mesmo escolas, diametralmente opostas, o mestre ou camponês sedentário e o marinheiro viajante. O narrador é o resultado da interpenetração de, por um lado, um indivíduo que por estar enraizado em um lugar conhece *profundamente* a história, os costumes, os modos de ser e de fazer do mesmo e, por outro, um indivíduo cujo conhecimento se embasa na multiplicidade, na diversidade das experiências a que, por força de seu fazer/ser, foi exposto. No narrador, à amplitude do saber nômade se soma a profundidade, a interioridade do saber camponês.

No contexto de produção da Usina do Trabalho do Ator, essas noções se correlacionam com os procedimentos antropológicos adotados pelos a(u)tores para as suas respectivas narrações – tal como entendemos nesse estudo as encenações. Observamos, com efeito, que tais narrações se deram pela

síntese de experiências e narrativas as mais diversas – sem que essas guardassem entre si uma relação de necessidade ou similitude. Em *Mundéu*, como vimos, a tradição oral e escrita gaúcha se juntou, de maneira aleatória, aos rituais afro-brasileiros e à dança-teatro indiana Baratha Natyam.

A figura do narrador, quando colocada ao lado da do oleiro, guarda, ademais, uma outra significação, que concerne, aqui, ao processo criativo da Usina do Trabalho do Ator. No espetáculo mais recente do grupo, intitulado *Cinco tempos para a morte*, de 2010, os a(u)tores constituíram a dramaturgia a partir de suas próprias experiências – como também de contos, músicas, filmes e outros artefatos culturais. Nada haveria de novo nessa afirmação caso a inserção da experiência dos a(u)tores não assumisse um caráter exclusivamente ficcional, sendo diluída na narrativa, de forma a garantir coesão ao espetáculo. Nessa produção, as cenas são intercaladas com relatos aparentemente reais dos a(u)tores – relatos que constituíram de igual modo a faceta ficcional do espetáculo, mas que, no entanto, não receberam essa insígnia; o registro da realidade vê-se, então, enredado no registro ficcional.



Figura 6 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*, de 2010. Fotografia de Cláudio Etges.

Luis Fernando Ramos nos fornece em seu texto *Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea*, publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença, em 2011, pistas para melhor elucidar esse problema. Nele, o autor afirma haver duas grandes tendências ou formas ou grupos antagônicos de tratamento do real nas artes performativas contemporâneas, uma que hipervaloriza o que seria supostamente real – sob a chancela do documento – em detrimento do *meramente* ficcional, e, outra, que toma a própria *poiesis* como “criação de realidade ou, simplesmente, como ficção” (Ramos, 2011, p. 71); isso não quer dizer, porém, que a *poiesis* estaria destacada do real, mas que ela extrai material desse registro sem necessariamente mitificá-lo – tal como aconteceria na primeira tendência. Ramos acrescenta que subsiste nesse *elogio indiscriminado do real* – característico da primeira forma – um entrave de ordem *metafísica e idealista*. Sua afirmação responde, de certo modo, a uma espécie de ímpeto político que estaria na base desse tipo de encenação; menciona, inclusive, como exemplo, alguns grupos que, de maneira voraz, tomaram a *realidade* como sua principal premissa de ação.

Embora *Cinco tempos para a morte* inaugure na trajetória da Usina do Trabalho do Ator uma forma específica de encenação, entrevista no jogo entre o real e o ficcional – de um real que atravessa o ficcional e, que, ao mesmo tempo se apresenta como camada distinta da narrativa –, pode-se afirmar que esse tensionamento já havia sido gestado no espetáculo *O Marinheiro da Baviera*, de 1996, em que fatos reais, datas, nomes foram utilizados para a construção da dramaturgia. Nessa obra, contudo, o real não foi isolado, tal como em *Cinco tempos para a morte*, na forma de um relato que dava a ver um a(u)tor despido de personagem, mas que encontrava uma outra configuração que colocava em xeque as fronteiras entre a realidade e a ficção, como por exemplo, no fato do personagem – único, porquanto consistisse em um monólogo – desmentir tudo aquilo que havia sido narrado até então, ainda que o narrado tivesse sido baseado no real.



Figura 7 – Gilberto Icle em *O Marinheiro da Baviera*, de 1996. Fotografia de Marinéli Meliga.

Afastando-nos agora da análise de elementos que poderíamos designar como internos ao processo criativo da Usina do Trabalho do Ator, passaremos a discutir um aspecto de igual relevância para a compreensão da singularidade de um grupo que tem como matriz epistemológica a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, qual seja, a variabilidade na forma de organização espacial dos espetáculos da UTA e sua repercussão no trabalho do a(u)tor propriamente dito.

Dito de outro modo, trata-se aqui de salientar de que forma o espaço influi na concepção do espetáculo em si e não apenas como o resultado de uma organização que lhe seria alheia ou anterior. Vejamos. No *Klaxon*, como observamos, a encenação se dava sob uma plataforma em cujas laterais era disposto o público, passarela pela qual passavam os personagens à maneira de um desfile de escola de samba.

A rigor, não existe ali uma permeabilidade dos a(u)tores e do público em relação à uma exterioridade caótica ou indiscriminada que preencheria e seria própria, por exemplo, do espaço público. Ambos os partícipes encontram-se como

que protegidos de estímulos concorrentes na caixa de que se constitui um teatro. Entretanto, a Usina do Trabalho do Ator não orientou sua produção apenas em função do palco – sendo a plataforma do *Klaxon* inserida nessa categoria. *A mulher que comeu o mundo*, de 2006, é, nesse sentido, exemplar, visto que foi concebida para dois espaços qualitativamente distintos, a rua e o palco. Embora tenha sido pela primeira vez apresentada em um palco à italiana, isso não quer dizer que o que foi apresentado na rua seja uma versão do mesmo. A rua não é, no caso de *A mulher que comeu o mundo*, uma adaptação do palco e, tampouco, o palco à rua. Tal afirmação não se aplica, contudo, a todos os espetáculos da UTA, pois *Mundéu: o segredo da noite* foi reconstruído para passar da rua ao palco.

Heterogeneidade talvez seja a palavra mais adequada para referir a produção do grupo Usina do Trabalho do Ator. Podemos observar no decurso dessa investigação que o processo criativo do grupo se dá, em certa medida, pela convergência de múltiplas vontades, experiências e narrativas, o que torna muito difícil, senão inviável, uma abordagem que pretenda definir um processo linear e de todo controlado. Além do mais, o foco da UTA está menos na encenação – compreendida como o resultado dos esforços dos a(u)tores – do que no processo. O funcionamento do grupo parece, com efeito, depender dessa sinergia, de uma espécie de cumplicidade ou de realização que se dá apenas e exclusivamente no coletivo. Talvez isso explique porque a criação resulte, aqui, de uma encruzilhada de fatores. Isso posto, indaga-se: quem poderá prever que caminhos ainda trilhará a Usina do Trabalho do Ator?

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.
- ICLE, Gilberto. Usina do Trabalho do Ator: um teatro canibal. **Latin American Theatre Review**, Lawrence, University of Kansas, v. 33, n. 1, p. 97-108, outono 1999.
- MATOS, Olgária. **Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PEREIRA, Marcelo. Saber do Tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 61-78, jun./dez. 2006.
- PEREIRA, Marcelo. Sob o Signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire. **Trama Interdisciplinar**, ano 1, v. 1, p. 99-112, jan./jun. 2010.
- RAMOS, Luis Fernando. Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011.
- VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Marcelo de Andrade Pereira é doutor em Educação. Atua no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. É coordenador do FLOEMA – Núcleo de estudos em estética e educação; membro do GETEPE/UFRGS – Grupo de estudos em educação, teatro e performance da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
E-mail: doutorfungo@gmail.com

*Recebido em 14 de janeiro de 2012
Aprovado em 30 de março de 2012*