

UMBERTO CERASOLI JR

O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Clovis Garcia

Versão Revisada

São Paulo

2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Cerasoli Jr, Umberto

O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX / Umberto Cerasoli Jr. – São Paulo: Umberto Cerasoli Jr, 2010.
227 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes / USP.
Orientador: Clóvis Garcia.

1. Teatro - Brasil - São Paulo - Campinas - Século 21. 2. História e crítica - Teatro - Brasil - São Paulo - Campinas - Século 21. 3. Grupos teatrais - Brasil - São Paulo - Século 21. 4. Teatro de Pesquisa. 5. LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. I. Cerasoli, Umberto Jr. II. Título.

CDD 21.ed. – 792

Contato: umberto.cerasoli@gmail.com

Nome: CERASOLI JR, Umberto

Título: O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas / Teatro.

Aprovado em: ___ / ___ / 2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais que sempre me apoiaram e
tanto investiram na minha formação

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Clovis Garcia pela orientação dedicada e atenta durante todo o período desta pesquisa, pela confiança demonstrada e pelo respeito crítico.

Ao Dr. Eduardo Coutinho e a Carlos Simioni, arguidores do meu exame de qualificação, cujas observações contribuíram para o aprimoramento desta dissertação.

A Carlos Simioni por acreditar no meu trabalho e a todos os atores do LUME que tão generosamente contribuíram com esta pesquisa: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti.

Aos funcionários do Lume que sempre me auxiliaram no que foi preciso: José Divino Barbosa, Welson de Paula Filho, Cynthia Margareth, Alessandro Azuos, Leda Amâncio, Giselle Bastos, Carlota Cafiero e Cauê Gouveia.

Ao Dr. Armando Sérgio da Silva, coordenador do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica da ECA/USP), e a todos os membros deste grupo de pesquisa que não só me acolheu como se tornou um importante interlocutor durante a realização desta pesquisa.

A atriz e professora da Universidade de Passo Fundo Elisabeth Mânica que generosamente colaborou com o desenvolvimento do meu treinamento técnico.

Aos meus amigos e companheiros de teatro que me acompanharam nesta jornada: Raquel Serradas, Eugênio Vieira e Marcelo Sales, através dos quais agradeço a todos meus colegas de ofício.

A Escola de Comunicações e Artes da USP pelo apoio e estrutura e os funcionários do Departamento de Artes Cênicas: Andreia Zaik, Anísio Monteiro de Souza, Roby Araújo da Silva e José Gomes da Costa.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A minha família pelo apoio e pelo estímulo para seguir adiante, em especial a meus pais, que tudo me ensinaram e sem os quais jamais poderia ter chegado até aqui.

Aos amigos José Hamilton, Sandra Bogarim, Marcos Janssen, Pedro de Freitas, Carol Peter, Advane Néia, Rodrigo Carinhana, Elizete Teixeira e Rafael Ary.

Esta pesquisa foi realizada com apoio financeiro da
FUNDAÇÃO DE APOIO A PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO
FAPESP

RESUMO

CERASOLI JR, UMBERTO. **O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX**. 2011. 227 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Esta pesquisa tem por objetivo contextualizar a experiência do grupo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) dentro da tradição do Teatro de Pesquisa do século XX. Na primeira parte do trabalho, identificamos o movimento histórico que possibilitou a consolidação de um teatro com base no ator no século XX e mapeamos os principais pontos das propostas de formação do ator de Constantin Stanislávski, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Na segunda parte, apresentamos a proposta e os objetivos do grupo LUME, descrevemos suas linhas de pesquisa e evidenciamos como suas principais influências foram apropriadas e reprocessadas dentro de uma forma própria de trabalhar o ator e pensar o teatro.

Palavras-chave:

Teatro - Brasil - São Paulo - Campinas - Século 21

História e crítica - Teatro - Brasil - São Paulo - Campinas - Século 21

Grupos teatrais - Brasil - São Paulo - Século 21.

Teatro de Pesquisa

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP

ABSTRACT

CERASOLI JR, UMBERTO. **The LUME in the context of twentieth century research theater.** 2011. 227 p. Dissertacion (Master) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The objective of this research is to put into context the the experience of the group LUME (Interdisciplinary Center of Theater Research of UNICAMP) according to the XX century theater research tradition. In the first part of this work we identify the historical movement that made the consolidation of a theater based on the 20th century actor possible. We also map out the main points concerning the proposal about the actor formation established by Constantin Stanislávski, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski and Eugenio Barba. In the second part we present the proposal and the objectives from the group LUME: we describe their research lines and put into evidence how their most important influences were appropriated and reprocessed in their own way to work the actor and think about theater.

Keywords:

Theatre - Brazil - São Paulo - Campinas - 21th Century

History and criticism - Theatre - Brazil - São Paulo - Campinas - 21th Century

Theater groups - Brazil - São Paulo – 21th Century

Theatre Research

LUME - Interdisciplinary Center for Theater Research, UNICAMP

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
CAC	Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP
CAL	Casa das Artes de Laranjeiras (Rio de Janeiro)
CEPECA	Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (ECA/USP)
CPT	Centro de Pesquisa Teatral (SESC)
EAD	Escola de Artes Dramáticas da USP
ECA	Escola de Comunicações e Artes da USP
FAPESP	Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de SP
IA	Instituto de Artes da UNICAMP
IEL	Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP
ISTA	<i>International School of Theatre Anthropology</i>
LUME	Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP
MinC	Ministério da Cultura do Governo Federal do Brasil
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SESC	Serviço Social do Comércio
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
TEC	Teatro do Estudante de Campinas
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	-----------

PARTE I O TEATRO DO ATOR, O TEATRO DE PESQUISA E A AÇÃO FÍSICA

CAPÍTULO 1 - O TEATRO DO ATOR	18
--	-----------

1.1 O modelo de atuação e formação do ator na passagem do séc. XIX para o XX.....	19
1.2 A necessidade de “alargamento” do teatro e o ator como sua especificidade.....	23
1.3 A reação dos Renovadores.....	24
1.4 Precusores	25

CAPÍTULO 2 - TEATRO DE PESQUISA.....	28
---	-----------

2.1 Definição de Teatro de Pesquisa.....	28
2.2 Definição de Ator-Pesquisador.....	29
2.3 Experiências para um teatro com base no ator	30
2.3.1 Stanislávski	30
2.3.2 Etienne Decroux.....	33
2.3.3 Grotowski.....	38
2.3.4 Eugenio Barba.....	43

CAPÍTULO 3 - AÇÃO FÍSICA.....	49
--------------------------------------	-----------

3.1 A ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral	49
3.2 Principais contribuições para o trabalho com ações físicas.....	50
3.2.1 Stanislávski – o método das ações físicas.....	50
3.2.2 Decroux – o ator dilatado.....	52
3.2.3 Jerzy Grotowski – os impulsos e suas In/tensões.....	54
3.2.4 Eugenio Barba – os princípios interculturais e a subpartitura.....	55

PARTE II LUME

CAPÍTULO 4 - LUME.....	58
4.1 Apresentação.....	58
4.2 Integrantes.....	60
4.3 Característica e Especificidade.....	61
4.4 Objetivo	62
4.5 Proposta.....	63
4.6 Arte de ator.....	65
4.7 Ética.....	67
4.8 Projeto Inicial	69
4.9 Treinamento.....	72
4.10 O pêndulo Vida-Forma no trabalho do ator	75
4.11 Principais influências históricas.....	78
4.12 Linhas de Pesquisa.....	80
4.12.1 Dança Pessoal.....	81
4.12.2 O Clown e a Utilização Cômica do Corpo	84
4.12.3 Mímesis Corpórea	92
4.12.4 Treinamento Técnico/Energético/Vocal Cotidiano do Ator.....	96
4.12.5 Teatralização de Espaços não Convencionais	104
4.12.6 Integração das linhas de pesquisa	105
4.13 Projetos de pesquisa.....	105
4.14 Cronologia em Fases Históricas.....	106
4.14.1 Experiência Formadora - De Marcel Marceau a Etienne Decroux.....	106
4.14.2 LUME – Primeira Fase (1985-1994).....	114
4.14.3 LUME – Segunda Fase (1995-2004).....	129
4.14.4 LUME – Terceira Fase (2005-2010).....	145
4.15 Referências Bibliográficas sobre o LUME.....	152
CONCLUSÃO.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158

ANEXOS

Sobre os atores	166
Espectáculos criados pelo grupo LUME até o ano de 2010.....	174
Espectáculos em repertório no ano de 2010.....	175
Sobre os espetáculos	176
Projetos de Pesquisa.....	190
Oficinas - Workshops.....	192
Demonstrações técnicas.....	198
Cronologia – Resumo.....	201
Retrospectiva Fotográfica – 25 anos de LUME	212

INTRODUÇÃO

O movimento de renovação pelo qual passou o Teatro na primeira metade do século XX, ao possibilitar que o trabalho do ator se baseie no domínio objetivo de seu ofício e não mais em valores românticos como “talento”, “inspiração” e “genialidade”, lança as bases da edificação técnica da arte do ator. Neste sentido, as metodologias para a formação do ator elaboradas por Constantin Stanislávski, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba (exemplos dessa busca incessante por princípios que restituam a autonomia e a liberdade criativa do intérprete por meio da técnica) podem ser tomadas como grandes referências para o trabalho do ator com base em ações físicas.

O grupo LUME, como núcleo de pesquisas teatrais voltado para a formação, desenvolvimento e difusão de técnicas objetivas e codificadas para o trabalho do ator, buscou diretamente nestas matrizes inspiração conceitual e procedimental para construir sua metodologia de trabalho. Esta pesquisa pretende, para melhor compreender a repercussão deste movimento no Brasil, contextualizar a experiência do grupo LUME dentro desta tradição teatral.

Grande parte da contextualização da proposta do grupo LUME já foi realizada por Luís Otávio Burnier em sua tese de doutorado - *A arte do ator: da técnica à representação* - e por Renato Ferracini em sua dissertação de mestrado - *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Entretanto, o foco desses dois trabalhos estava voltado para as particularidades do trabalho do LUME enquanto processo próprio de pesquisa e formação do ator e, não especificamente, para a localização do projeto de investigação do grupo dentro do pensamento e prática comuns à sua tradição. Esta é a particularidade do enfoque que esta pesquisa assume.

Entendemos que o maior “legado” do grupo LUME de teatro encontra-se na inteligência criativa processual que o grupo mobilizou, acumulou e articulou de forma rigorosa e sofisticada desde a sua fundação em 1985. A análise de sua história, enquanto caso particular de um arranjo geral da história do teatro, não só permite entender sua trajetória específica, como lança luzes para a história da tradição na qual se insere. Neste sentido, acreditamos que ao se iluminar a base do pensamento teatral que alicerça a proposta do LUME, não só melhor se compreenderá a sua prática, como se aumentarão

significativamente as possibilidades de apropriação inteligente de sua metodologia de trabalho por parte daqueles que nele se baseiam – esta é a maior contribuição que a presente pesquisa pode oferecer. Como é fácil de se perceber, a história do grupo LUME é única e particular, não sendo, portanto, passível de imitação. Por isso mesmo, entender “como” e “a partir de onde” o LUME articulou sua prática é de fundamental importância para uma real “apropriação” de seu modelo.

Pensando nestas questões, organizamos a estrutura da dissertação da seguinte forma:

No primeiro capítulo propomos identificar o movimento histórico que possibilitou durante o século XX a constituição de um “novo ator” e a emergência de um teatro com base no ator (matriz histórica que acreditamos deu origem ao grupo LUME de teatro).

No segundo capítulo mapeamos os principais pontos das propostas para a formação do ator de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Eugenio Barba (principais referências conceituais trazidas por Burnier e desenvolvidas pelo grupo LUME).

No terceiro capítulo, apresentaremos o conceito de ação física (tal como propõe Matteo Bonfitto em *O Ator Compositor*) e identificamos como seus elementos constitutivos (as “matrizes geradoras”, os “elementos de confecção” e os “procedimentos de confecção”) são trabalhados nas propostas de Stanislávski (com ênfase sobre o *método das ações físicas*), de Decroux (a partir de sua ideia de *ator dilatado*), de Grotowski (com sua atenção para os *impulsos* e suas *in/tensões*) e de Eugenio Barba (que formula os *princípios interculturais* e define o conceito de *subpartitura*).

No quarto capítulo, apresentamos a proposta de trabalho do grupo LUME e seus objetivos. A partir da localização do projeto inicial do grupo, verificamos como este se desenvolveu em suas diferentes linhas de pesquisa. E, através da descrição dos principais acontecimentos de sua história, procuramos compreender como suas principais influências foram apropriadas e reprocessadas dentro de uma forma própria de trabalhar o ator e pensar o teatro.

Nos Anexos apresentamos uma série de informações complementares, como uma cronologia com o resumo dos principais acontecimentos que marcaram, ano a ano, a

trajetória do grupo. Também apresentamos um conjunto de 42 imagens fotográficas selecionadas no acervo do núcleo que ilustram os 25 anos de história do grupo.

Objetivos Gerais

Analisar como o movimento de renovação do teatro no século XX produziu uma nova atitude em relação ao trabalho do ator (baseada na técnica e não em valores como os de talento, inspiração e genialidade), que por sua vez permitiu que o eixo de significação da cena fosse deslocado do texto para o corpo do ator.

Objetivos Específicos

Definir mais precisamente os princípios do *Teatro de Pesquisa* e contextualizar a prática teatral do Grupo LUME dentro desta tradição.

Identificar como o movimento de constituição de um “novo ator” e de consolidação de um teatro com base no intérprete repercute, no Brasil, na trajetória do grupo LUME Teatro.

Retomar o conceito de ação física, em especial o apresentado pelas propostas de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Eugenio Barba, com o intuito de contextualizar as matrizes de trabalho que fundamentam as pesquisas do grupo LUME.

Justificativa

Com um elenco fixo de atores-pesquisadores dedicados à construção de um modo próprio de pensar e fazer teatro, o grupo LUME se tornou um dos poucos a conseguir manter um projeto de investigação de longo prazo sobre o trabalho do ator no Brasil. Ao longo dos seus 25 anos de existência, o grupo se apresentou em diversas cidades brasileiras e representou o país em inúmeros festivais internacionais de teatro pelo mundo, o que aumentou sua importância também enquanto centro irradiador de práticas para o trabalho do ator. Além disso, o núcleo oferece regularmente cursos para formação e aprimoramento de atores, realiza demonstrações técnicas e palestras sobre seu método de trabalho e mantém um programa regular de intercâmbio com atores e pesquisadores nacionais e internacionais, dentre os quais: Natsu Nakajima (atriz-dançarina de Butô, do

Japão), Odin Teatret (mais especificamente com os atores Yan Ferslev, Kai Bredhold e Iben Nagel Rasmussen, da Dinamarca), Nani Colombaioni (mestre de clown da Itália), Sue Morrison (mestre de clown do Canadá), Tadashi Endo (mestre de Butô, Japão) e Norberto Presta (Argentina/Itália). Como um dos mais importantes grupos teatrais da atualidade no Brasil, seu trabalho é hoje referência para dezenas de grupos de teatro no país.

Procedimentos de pesquisa

a) Pesquisa Bibliográfica:

Revisão bibliográfica para fundamentação da análise histórica e teórica;

Revisão dos trabalhos produzidos sobre o grupo LUME; e

Pesquisa junto aos arquivos do LUME (biblioteca de livros e teses, matérias de jornais, videoteca, arquivo de fotos, entrevistas e registros das montagens).

b) Pesquisa de Campo:

Entrevistas com os atores-pesquisadores que compõem o LUME;

Assistência de palestras, demonstrações e espetáculos do repertório do LUME e de outros grupos relacionados com a pesquisa; e

Observação participante em oficinas e cursos realizados pelo LUME.

O TEATRO DO ATOR
O TEATRO DE PESQUISA
E A AÇÃO FÍSICA

CAPÍTULO 1 - O TEATRO DO ATOR

Já foi dito a respeito das transformações operadas na passagem do século XIX para o século XX que “tudo o que era sólido se desmancha no ar”¹, tamanho o alcance das modificações que a *modernidade* produziu sobre a vida em sociedade. Influenciadas por este ambiente, as correntes modernas de teatro alteraram profundamente o modo de fazer e pensar esta arte no ocidente. Em pouco mais de 60 anos, propostas de renovadores como Constantin Stanislávski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Jacques Copeau, Erwin Piscator, Bertold Brecht, Luca Ronconi e Jerzy Grotowski reformularam completamente a prática teatral e a forma do teatro se relacionar com o texto, com o espaço e com o espectador. Intensas e diversificadas, estas experiências influenciaram diretamente todo o “teatro contemporâneo” e ainda hoje são referências fundamentais para os principais criadores e estudiosos teatrais de todo o mundo.

Este capítulo pretende apresentar alguns paradigmas que baseavam o trabalho do ator na passagem do século XIX para o século XX, assim como abordar as condições de produção e formação do período para em seguida apresentar o movimento de renovação que levou à constituição de um novo conjunto de paradigmas para a arte do ator. Não é nossa intenção comparar estes dois momentos da história do teatro, até porque, como cada época tem sua forma própria e particular de criar e produzir, seria um erro olhar para o passado tendo em mente os valores do presente. Nosso intuito, portanto, é apenas o de oferecer um “panorama” que permita identificar algumas características do modelo de atuação e formação do ator neste momento de grandes transformações.

¹ Karl Marx. *O manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988, p.18. As transformações produzidas pela “modernidade”, advindas do desenvolvimento da industrialização e decorrentes do crescimento dos grandes centros urbanos, repercutiram diretamente sobre o caminho que a Arte tomou no século XX. No campo teatral, podemos citar o impacto da invenção do cinema, que tomou do teatro a prerrogativa de apresentar a mímeses da realidade, como a fotografia tomou da pintura o registro da realidade. O uso da iluminação elétrica nos teatros, como se sabe, também transformou profundamente a relação entre a cena e a sala de audiência. A ampliação dos equipamentos culturais e a estabilização dos teatros públicos e privados colocou em outra escala a atividade teatral; e contribuiu decisivamente para a crescente “profissionalização” do ator durante o século XX. O mesmo podemos dizer a respeito da criação de escolas para a formação de atores em toda a Europa e a respeito da instituição de companhias estáveis por todo o mundo. Todas essas mudanças repercutiram diretamente sobre o “fazer teatral”, que aos poucos elevaram o teatro e o ofício do ator ao mesmo nível de sofisticação técnica das demais artes.

1.1 O modelo de atuação e formação do ator na passagem do séc. XIX para o XX

Na Europa do final século XIX, o modelo dominante de atuação era caracterizado pelo *representar*. Dentro desse modelo, a interpretação baseava-se em um conjunto limitado de códigos, poses e gestos que correspondiam a determinados sentimentos e situações. Assim, para cada sentimento ou estado da personagem que o intérprete desejasse representar, havia um gesto ou pose correspondente no seu repertório. Tais códigos eram definidos pelos atores mais experientes e por suas companhias, sendo transmitidos de geração em geração. Dessa forma, para representar um papel bastava ao ator reproduzir tais poses e atitudes nas situações adequadas e a “personagem” estava pronta.

Como lembra Nicolau Evreinoff, na Rússia, no tempo de Pedro, o Grande, o ator punha o público a par de seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos: por exemplo, “para traduzir a cólera rasgava as vestes, ia e vinha como uma fera enjaulada, virava os olhos furibundos”.²

Para a historiadora do teatro Odete Aslan, neste período, o escasso número de ensaios e a alta rotatividade dos espetáculos incitava os atores a basearem suas interpretações em estereótipos. Outro recurso bastante em voga, ainda segundo a historiadora, era o apelo à dramaticidade desmedida: “Declamavam com ênfase e sorriam por vezes na embriaguez o gênio da inspiração. Exteriorizavam-se até a histeria, abandonando-se ao gesto eslavo do sofrimento, utilizando efeitos fáceis, derramando suas lágrimas com abundância”.³

Quanto ao modelo de produção teatral vigente na época, pode-se dizer que, em muitos os casos, a produção teatral era baseada em companhias teatrais familiares e itinerantes. Sobre este modelo, Grotowski lembra que nas companhias da Europa central e oriental,

o pai e a mãe eram atores, o velho tio era o diretor, mesmo se na realidade a sua função se limitasse a indicar aos atores: “você deve entrar por esta porta e sentar-se naquela cadeira”, além disso

² Apud Odete Aslan. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.135.

³ Cf. Odete Aslan, *idem*, p.72.

cuidava dos detalhes do figurino e dos acessórios quando era necessário. O sobrinho era ator e, quando se casava, a mulher também tornava-se atriz; se depois chegava um amigo, se unia à família teatral. Essas famílias tinham um brevíssimo período de ensaios, mais ou menos cinco dias, para preparar uma novidade. Assim os atores daquele tempo tinham desenvolvido uma memória prodigiosa: aprendiam o texto com grande rapidez e em poucos dias eram capaz de dizê-lo de cor. Mas, visto que às vezes se confundiam, era necessário o ponto.⁴

Outra característica marcante deste teatro era a especialização dos papéis segundo tipos pré-estabelecidos: o vilão, o herói, o galã, a dama centro, etc. Assim, no interior das companhias teatrais, cada ator dominava o conjunto específico de códigos e clichês necessários para a representação do seu papel-tipo. Essa especialização do trabalho do ator segundo papéis dramáticos permitia às companhias teatrais da época uma grande agilidade na preparação de “novas” montagens, fato decisivo para a sobrevivência das companhias que dependiam da constante renovação dos repertórios para atrair público e fazer bilheteria. Entretanto, estas montagens, se bem observadas, quase sempre giravam em torno dos mesmos personagens e das mesmas situações dramáticas – não passando, em sua grande maioria, de variações sobre temas e situações recorrentes.

Já no que se refere a organização das companhias teatrais, pode-se dizer que quase sempre eram organizadas hierarquicamente de forma vertical a partir do seu primeiro-ator, que normalmente ocupava o posto de maior destaque nas companhias. A este ator cabia, por direito, a representação dos papéis principais e, quando este ator obtinha alguma fama e reconhecimento junto ao público, tornava-se a “vedete” da companhia – posição que lhe garantia uma série de regalias e privilégios, dentro e fora de cena.

No teatro europeu de então, grandes vedetes movimentavam a cena teatral e garantiam o sucesso comercial de suas companhias. Personalidades como Sarah Bernhardt, Julia Bartet, Mounet-Sully, e Réjane (na França), Ellen Terry e Henry Irving (na Inglaterra), Eleonora Duse (na Itália), eram conhecidas como “monstros sagrados” do teatro de seu tempo e gozavam de grande fama e popularidade.

⁴ Jerzy Grotowski. In FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, It: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.227.

Apoiados sobre uma elaborada técnica pessoal de interpretação, via de regra “vocal”, já que a ênfase da atuação estava na declamação dos papéis, a interpretação destes grandes atores estava quase que inteiramente baseada no poder de arrebatamento carismático de suas personalidades em cena. Assim, toda uma “cultura” paralela aos palcos foi criada entorno da figura da vedete, que passou a ser a principal responsável pelo sucesso ou fracasso de uma bilheteria. Neste ponto, vale observar que o público afluía aos teatros para apreciar mais o desempenho espetacular que o “talento” e “genialidade” destes grandes atores imprimiam às suas interpretações pessoais, do que propriamente para apreciar esta ou aquela montagem deste ou daquele texto teatral em específico.

A preponderância da vedete em cena e o papel de destaque que ocupavam dentro das companhias também ajudam a entender a elevada dose de exibicionismo e narcisismo presente em suas interpretações, outra característica marcante da época. Estas qualidades eram suas principais marcas e constituíam o grande chamariz das produções, o diferencial das montagens badaladas.

Por fim, resta observar que, dada a natureza da vedete ser completamente rebelde à ideia de submeter-se à disciplina predeterminada por uma direção externa, a arte do monstro sagrado fazia com que este fosse quase sempre o seu próprio diretor. Muitos eram, inclusive, eles mesmos os proprietários de suas companhias.

Já no que se refere a formação do ator na França, Odete Aslan destaca a existência de duas “escolas” no período. A escola do “Conservatório” que, por estar voltada para formação de intérpretes para os papéis clássicos da *Comédie-Française*, iniciava seus alunos dentro da tradição herdada de seus grandes atores do “falar bem” e do “colocar-se bem” em cena. E a “escola da vida” que formava seus atores a partir da experiência prática que obtinham através de “figurações”, “pontas”, “substituições” e finalmente papéis. Como lembra Aslan:

As marcações eram simples: levantar-se, dar três passos à frente para proferir uma fala diante do ponto (Dulling reconhecia ter aprendido tudo na escola do Melodrama). As personagens correspondiam a tipos convencionais. Em suma, era preciso somente

dizer o texto com certa desenvoltura e conhecer alguns truques para “tirar efeitos”.⁵

Assim, dentro deste modelo de formação, ao aprendiz não havia outra saída senão escolher entre o respeito a uma tradição instituída e formalizada ou a aventurar-se no empirismo mais desenvolvido. Em ambas as escolas, entretanto, a ênfase da formação recaía sobre o poder de persuasão da oratória e sobre o refinamento da gestualidade do ator. Também aqui era evidente a influência do modelo de interpretação adotado pelas vedetes sobre a formação dos jovens atores, que se dedicavam a uma aprendizagem por espelhamento dos grandes nomes do teatro da época.

Como vimos até aqui, na Europa, o grande modelo de atuação vigente no final do século XIX era o da *representação*, modelo este amparado no largo uso de clichês e na construção de personagens-tipo estereotipadas e exteriorizadas. Com os holofotes direcionados sobre a figura do ator-vedete, sua forma de atuação, além de reforçar ainda mais o estilo de representação “carregada” e “afetada”, representou o grande modelo segundo o qual se iniciavam os jovens atores – um modelo baseado nos valores românticos da inspiração, do talento e da genialidade, ou seja, em “valores” exclusivamente ligados a personalidade nata do ator. Ao diretor cabia o papel, quando existia, de organizador da cena.

No que se refere ao grau de domínio técnico do ator sobre o seu instrumento de trabalho, o ofício do ator, enquanto artista criador, estava longe de se equiparar ao do pintor, ao do artesão ou ao do escultor, pois, como descrito acima, sua criação estava baseada em valores pouco objetivos e controláveis⁶. Pode-se mesmo pensar que, para o ator a dimensão “artística” de sua profissão (pelo menos no sentido que hoje adquiriu a

⁵ Odete Aslan, *idem*, p.3.

⁶ Não pretendemos afirmar que os atores fossem desprovidos de técnica, bastaria observar o alto grau de elaboração técnica dos grandes atores da época. Chamamos a atenção para o fato de que o modelo de atuação apoiava-se quase sempre em valores subjetivos, pouco controláveis e quase sempre à mercê da personalidade de cada ator. Há muitos registros que descrevem atuações extraordinárias de muitas Vedetes, mas há, em igual número, registros observando que estas atuações tiveram dificuldade de se repetir ou de se manter no tempo. E, por mais refinadas e elaboradas que fossem, essas “técnicas” de representação também sofriam por serem incapazes de serem transmitidas: como ensinar um jovem ator a se inspirar, a ser talentoso?

conotação da palavra artista) era de pouca relevância. Mesmo ao Teatro cabia um papel menor dentro das Artes, quase sempre subalterno à Literatura.

1.2 A necessidade de “alargamento” do teatro e o ator como sua especificidade

A partir do fim do século XIX, o teatro começou a dar sinais da necessidade de alargar seus horizontes, de buscar novos rumos e de se reinventar. Outros aspectos do teatro, que não os literários, começaram a ser valorizados, assim como se multiplicaram as interpretações sobre a origem do teatro. A arte teatral passou então a buscar uma realização que atendesse a seus elementos primievos, da forma mais integral possível. Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov e tantos outros foram paladinos dessa exigência de reforma; todos eles inspirados pelo o que se convencionou chamar de *teatro teatral*. Como observa Bornhein:

Os novos ideais faziam vacilar as próprias bases do realismo. O que esses autores combatem é precisamente a ideia de ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade; lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que é: teatro. [...] o seu ideal comum é a “reteatralização” do teatro. Todo o trabalho do ator, a utilização dos elementos cênicos e sobretudo a concepção do espetáculo deveriam obedecer a critérios radicalmente novos; critérios que derivariam das exigências específicas da arte teatral, das dimensões propriamente cênicas do teatro.⁷

Neste sentido Appia, refletindo sobre as dimensões propriamente teatrais do teatro, foi um dos primeiros a afirmar que “O Teatro intelectualizou-se” e a lembrar, em consequência, que “o corpo não é mais do que portador e representante de um texto literário e só nesta qualidade se dirige aos nossos olhos”⁸. Contrapondo-se à concepção de Wagner (que via o teatro como a soma de todas as artes), foi um dos primeiros pensadores do fenômeno teatral a definir o teatro como uma “obra de arte viva” e a defender a “presença viva do ator em cena” como a sua especificidade. Suas ideias propagavam a necessidade de se “voltar ao princípio, isto é, aos fatores de qualquer

⁷ Cf. Bornhein, *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.15-16.

⁸ Adolphe Appia. *A obra de arte viva* (trad. Redondo Júnior). Lisboa: Arcádia, 1911, p.156.

maneira primordiais: a presença do corpo criando o Espaço e o Tempo vivos e a instauração da música neste corpo para para operar a *modificação* estética que é própria da obra de arte”⁹.

1.3 A reação dos Renovadores

Durante o século XX, propostas de renovadores como Stanislávski, Meyerhold, Craig, Copeau, Grotowski, Brecht e Artaud surgem como resposta ao *convencionalismo* que dominava os palcos de então e se apresentam como uma reação contra seus princípios tradicionais e contra as banalidades e o exibicionismo em voga. Como observa Jean-Jacques Roubine¹⁰, as grandes teorias da representação do século XX apoiaram-se quase sempre numa rejeição da interpretação tradicional e todos os esforços, desde Stanislávski, visavam a essa necessária reformulação da técnica da arte do ator.

Já Odete Aslan, analisando o novo modelo de formação do ator proposto no século XX, observa que:

Ante as deficiências de ensino, todos os homens de teatro tiveram a mesma reação: criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral. A *Escola do Vieux-Colombier* de Jacques Copeau [na França], o *Estúdio* de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou, e o Laboratório de Grotowski em Opole [Polônia] surgiram do mesmo desgosto em relação aos modelos de formação existentes, do mesmo desejo de retirar-se momentaneamente para dedicar-se à pesquisa, da mesma necessidade de refugiar-se em um falanstério para evitar as más ambições.¹¹

Ao enfatizar e desenvolver o trabalho técnico do ator, estas propostas de formação proporcionaram uma nova atitude do ator para com sua profissão, pois em comum portavam a rejeição aos valores românticos que orientavam o trabalho do ator de seu tempo. O primado da técnica do trabalho do ator sobre si mesmo, desloca valores como “talento”, “inspiração” e “genialidade”, e lançam um novo paradigma para a arte do ator.

⁹ Idem, p.161.

¹⁰ J. J.Roubine, *Linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.170.

¹¹ Odete Aslan, idem, p.47.

1.4 Precursores

Estas propostas de renovação, entretanto, apoiaram-se em teorias e práticas disponíveis em seu tempo para se consolidarem. Como observa Matteo Bonfitto em seu livro *O Ator Compositor*, três nomes foram fundamentais para se lançar as bases que permitiram a emergência de um novo ator: François Delsarte, Èmilie Jacques-Dalcroze e os Teatros Orientais.

Delsarte (1811-1871), teve um papel fundamental na história das artes cênicas, não como realizador de obras, mas como responsável pela transformação da percepção e das categorias utilizadas para pensar e realizar o trabalho artístico. Movido pela necessidade de descobrir como as pessoas agem, movem-se e falam em todas as situações emocionais de suas vidas, Delsarte dedicou anos de sua vida a uma minuciosa observação em parques, trens e em diferentes ambientes profissionais, até inferir o que o que chamou de “Lei da Correspondência”. Segundo essa lei, a cada função espiritual corresponde uma função do corpo; a cada grande função do corpo corresponde um ato espiritual. A partir desta correspondência é possível pensar que todas as qualidades espirituais invisíveis se tornam visíveis através do homem, ou seja, todas as qualidades subjetivas encontram no corpo uma expressão correspondente e são passíveis de serem fisicamente codificadas (não a partir de clichês, mas de códigos corporais). Com isso ele desloca o pensar sobre o homem e, conseqüentemente, sobre o ator, do polo da *representação* para o polo da *expressão*¹². Um deslocamento que estará na base de futuras elaborações sobre o trabalho do ator, dentre as quais a do próprio Stanislávski, pois, como observa Bonfitto:

Com a passagem da representação à expressão, concretizada por Delsarte, não somente materializa-se a dimensão dos processos interiores, como também passa-se a constatar a sua ligação com a dimensão física do homem. A conexão interno-externo concretiza-se enfim¹³.

¹² Cf. Matteo Bonfitto, *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹³ Idem, p.XVII.

Dalcroze (1865-1950), adotando a conexão elaborada por Delsarte, desenvolve sua *Eurítmica* e aprofunda a reflexão sobre as possibilidades expressivas do homem e do ator a partir de um elemento que estará no centro de muitas teorias e poéticas: o ritmo. “O ritmo passa a ser o eixo da relação entre o corpo e a música, tornando-se assim um elemento produtor de sentido”¹⁴.

Durante o século XX um aspecto do teatro oriental influencia de maneira decisiva o trabalho de artistas como Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Copeau, Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook, e este aspecto é o ético. Segundo Bonfitto, “a conexão [nestes trabalhos] entre percepção e ética é evidente. Tais criadores mostraram como, sem a atitude adequada ao trabalho criativo, não se tornam possíveis as descobertas artísticas.”¹⁵

As conexões entre a dimensão interior e exterior na expressão humana, entre ética e percepção e a importância do ritmo, forneceram instrumentos que contribuíram para o surgimento de sistemas e teorias essenciais à construção de um ator mais consciente dos elementos e da complexidade de seu ofício. Tais referências foram, portanto, fundamentais para a construção de um novo olhar sobre o trabalho do ator.

Inevitavelmente, a partir do momento em que um novo teatro precisasse de um novo ator, o vedetismo teria de ser revisto. Para Roubine, em função das novas exigências e paradigmas do teatro no século XX:

O ator de hoje é portanto, logicamente menos espetacular, porém mais virtuosístico. É capaz de representar a frio, de desmontar e desmascarar o seu personagem. Dá prioridade à reflexão, mais do que ao instinto. Representa com *ironia*, mais do que com *emoção*. Essas suas virtudes são diametralmente opostas às da vedete, que se impõem justamente através de seu *phatos*. Levado às últimas consequências, esse ator novo é um ator sem rosto e sem voz – o que não quer dizer sem personalidade. Ele domina técnicas pouco familiares às vedetes, cuja arte é sobretudo uma estilização da dicção e uma vocalização. Técnicas acrobáticas do corpo, trabalho com máscara facial (Grotowski) ou representação com verdadeiras máscaras, exploração dos diversos registros da voz e, de modo mais geral, de tudo aquilo que poderíamos chamar a teatralidade do

¹⁴ Idem, p.XIX.

¹⁵ Idem.

corpo. Era para essa direção que Artaud sonhava conduzir o ator de seu tempo; era nessa direção que Meyerhold havia, embora por pouco tempo, se engajado. Era também nesse sentido que Brecht fazia trabalhar os seus atores do Berliner Ensemble, e Ariane Mnouchkine faz trabalhar os do Théâtre du Soleil. Sejam as técnicas adotadas novas (Grotowski) ou tradicionais (o circo, a *commedia dell'arte*, etc.), em todos os casos trata-se de práticas coletivas que excluem o individualismo e o narcisismo inerentes à atuação da vedete. Pois aqui o multifacetado virtuosismo que está sendo desenvolvido não constitui por si só uma finalidade. Trata-se de fazer do ator um instrumento eficiente. Instrumento disponível para as experiências mais variadas e audaciosas. Capaz de fazer aparecer todas as formas de teatralidade.¹⁶

¹⁶ J. J. Roubine, *idem*, p.204.

CAPÍTULO 2 - TEATRO DE PESQUISA

2.1 Definição de Teatro de Pesquisa

Inicialmente é preciso observar que o termo “Teatro de Pesquisa” não é corrente na tradição teatral, entretanto, quando olhamos para a história do teatro do século XX, parece-nos nítida a existência de um determinado grupo de experiências teatrais que não só buscaram uma nova forma de expressão (estética) como desenvolveram os critérios correspondentes para a formação (técnica) do seu ator.

A origem histórica desta noção pode ser localizada no movimento de retomada do “teatro de grupo” na Europa e nos EUA da década de 60, com a criação do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, do Living Theatre, do Open Theatre, do Odin Teatret de Eugenio Barba, e do Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Peter Brook. Como observa Odete Aslan, este teatro, “efêmero ou durável, procede a um questionamento tanto das formas de expressão quanto do conteúdo de representação e de seu impacto sobre o público” e “malgrado as diferenças fundamentais entre tais grupos, provêm de duas exigências iguais: encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória”¹⁷.

Definimos a década de 60 como “ponto de partida” desse processo porque é quando se configura o modelo de criação essencialmente marcado pela noção de “companhia” e de “coletivos de trabalho” (no sentido de grupo de pessoas que tem a mesma ideologia e se unem em uma busca comum) – e, a nosso ver, é este modelo que hoje mais se aproxima do que entendemos por “teatro de grupo”. Entretanto, também são exemplos de “Teatro de Pesquisa” as experiências de Stanislávski e Meyerhold na Rússia, de Jacques Copeau e sua Escola do Vieux-Colombier na França, assim como de todas as experiências que conjugaram experimentação estética com formação técnica¹⁸.

¹⁷ Cf. Odete Aslan, *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.279.

¹⁸ A história do teatro mostra que a todo desenvolvimento da linguagem teatral corresponde um igual desenvolvimento na arte do ator. Pode-se pensar, inclusive, que, sendo o teatro a arte do ator, as inovações (dos Gregos até nós) decorreriam da contínua elaboração técnica deste ofício e não o contrário. Portanto, para melhor localizar a origem dos esforços de renovação da arte do ator, deveríamos acrescentar à lista de grupos apresentada acima, todas as iniciativas históricas que contribuíram para a sua formação. Renato Ferracini, em seu livro “A Arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator”, apresenta a historiografia das principais contribuições para o trabalho do ator dos gregos até os dias

A especificidade do conceito reside, portanto, no fato de que para estes grupos a questão da formação do ator é central e programática, e não acessória e acidental. A formação é, em outras palavras, o motor de sua inovação. Quando, por exemplo, pensamos em espetáculos que marcaram a história do teatro de pesquisa deste período, imediatamente nos vem a mente o desempenho dos seus atuantes – caso do espetáculo “O Príncipe Constante” de Grotowski, onde a excepcional atuação de Ryszard Ciésłak marcou época e até hoje é uma importante referência.

Optamos pelo termo Teatro de Pesquisa e não “Teatro Laboratório” pois acreditamos que este está fortemente vinculado à experiência da primeira fase do teatro de Jerzy Grotowski na Polônia, sendo por isso específico demais. E não optamos pelo termo *Teatro Experimental* pois entendemos que, por este se tratar mais de “uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração” do que de um “movimento histórico com características próprias e específicas”, o termo afastaria-se em demasia das características que pretendemos ressaltar. Entretanto, como observa Patrice Pavis, concordamos que os termos são concorrentes¹⁹.

No Brasil, O CPT (Centro de Pesquisa Teatral) de Antunes Filho, o CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator²⁰) da USP e o Grupo LUME de Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) são alguns exemplos de projetos dedicados à investigação sistemática do trabalho do ator. Em todos estes grupos observamos a preocupação programática com o desenvolvimento de práticas para formar técnica e eticamente este novo ator. Seus espetáculos, para além do valor estético que guardam em si, também podem ser considerados como demonstrações práticas dos critérios desenvolvidos pelos artistas-pesquisadores dedicados à construção de um modo próprio de pensar e fazer teatro.

2.2 Definição de Ator-Pesquisador

Diretamente relacionado com os objetivos do Teatro de Pesquisa, a definição de ator-pesquisador denomina o ator cujo trabalho é voltado tanto para a busca de uma

¹⁹ Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.388.

²⁰ Coordenado pelo prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

nova forma de expressão, quanto para a pesquisa dos critérios correspondentes da formação do ator. Ou seja, o ator-pesquisador conjugaria necessariamente a preocupação da pesquisa de linguagem com a da pesquisa de métodos de preparação e treinamento técnico do ator.

2.3 Experiências para um teatro com base no ator

Dentro do *Teatro de Pesquisa*, interessa-nos em específico o sub-conjunto de propostas e métodos de trabalho que elegeram a *ação física* como elemento estruturante do fenômeno teatral – notadamente as propostas de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Eugenio Barba.

A escolha destas experiências se deu segundo o critério da *relevância histórica* e de *afinidade e proximidade* com as propostas do objeto de estudo desta pesquisa (o Grupo LUME de Teatro).

2.3.1 Stanislávski

O primeiro e, sem dúvida alguma, o mais importante renovador das artes cênicas do século XX foi Constantin Stanislávski (1863-1938). Preocupado em criar uma nova forma de atuação capaz de materializar cenicamente a dramaturgia de “estados de alma” de Anton Tchekhov e de levar o ideal realista ao seu grau máximo de perfectibilidade, elabora, como observa Odete Aslan²¹, um sofisticado sistema de interpretação e criação baseado na disciplina (como propunha as teorias dos Meiningers), na naturalidade (segundo o exemplo dos atores italianos Salvini e Rossi), na sobriedade (segundo as ideias de Puschkin, Gogol e Ostrovski) e em uma ética de trabalho (a partir das convicções do co-diretor do Teatro de Arte de Moscou, Nemirovitch-Dantchenko).

Com sua teoria do ator, Stanislávski é o primeiro pesquisador a estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do ator no século XX. Seu sistema se difundiu por toda a Europa a alcançou a América, de forma que se tornou a principal referência

²¹ Odette Aslan, idem, p.79-80.

para os renovadores teatrais que a ele sucederam. Neste sentido, pode ser considerado como o grande precursor do *Teatro de Pesquisa* no século XX.

Para fins didáticos, seu trabalho pode ser dividido em dois momentos: o “trabalho do ator sobre si mesmo” e o “trabalho do ator sobre a personagem”. Neste ponto vale notar que, como para Stanislávski o ator deveria construir o seu papel a partir de sua própria pessoa (procurando em sua biografia de vida uma situação equivalente à da personagem), o “trabalho sobre si mesmo” pode ser tomado como a condição básica para o “trabalho sobre a personagem”.

Como observa Renato Ferracini,

Se pensarmos que o ator cria a partir de si mesmo, então Stanislávski propõe um sistema que independe da estética naturalista ou realista. Na verdade, esse “sistema” proposto por Stanislávski refere-se a um nível pré-expressivo do ator e independe das escolhas poéticas e/ou estéticas do diretor. Pensando sem preconceito, não se trata de realismo ou naturalismo, mas de um processo indispensável para a natureza criadora, que é o corpo-mente-orgânico.²² Dessa forma, o ator torna-se independente da direção e também, principalmente, dos *ismos* que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si²³.

Para a criação deste corpo-mente-orgânico, Stanislávski elege inicialmente o “inconsciente” como fonte criativa do ator e elabora um sofisticado método de trabalho para ativar a “memória emotiva” do ator. Nesta fase, a ênfase recai sobre os “processos interiores” (o “se” mágico, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, os objetivos, a adaptação, a comunhão, a fé, o sentimento da verdade e o elemento mais importante deste momento: a memória emotiva).

Mais próximo do fim de sua vida, Stanislávski, talvez consciente de que o inconsciente fosse por demais abstrato para ser controlado de forma objetiva pelo ator, afasta-se dos estados emotivos como meio de expressão do ator e busca algo mais concreto para alicerçar o seu método. A “ação” passa então à frente do processo criativo do ator e seu foco de atenção é deslocado para os “processos exteriores” da criação, notadamente o ritmo e o impulso. Nesta segunda fase, passa a chamar a memória

²² Eugenio Barba e Nicola Savarese, *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995. (Cf. nota do autor)

²³ Renato Ferracini. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p.68

emotiva de “memória corporal”, indicando claramente uma mudança de abordagem e de concepção sobre o trabalho do ator.

Outra importante contribuição de Stanislávski para o desenvolvimento da arte do ator e para a consolidação de seu ofício no século XX foi incorporar à rotina de trabalho do seu teatro um momento, independente dos ensaios, exclusivo para o “treinamento dos atores”. Durante anos, Stanislávski desenvolveu toda uma sofisticada pedagogia para formar e aprimorar tecnicamente o seu ator através de exercícios que o capacitavam para poder captar e transformar em corpo os impulsos mais sutis criados durante o trabalho de ensaio. Esta noção de que um ator não tem “talentos natos”, mas que desenvolve habilidades específicas quando treinado para tal, significará uma importante mudança de paradigma na formação do ator.

Foi também com Stanislávski que se consolidou a ideia da necessidade de se trabalhar com grupos estáveis, ou seja, com elencos fixos de atores e técnicos. Como observa Roubine, “mais uma vez, um fenômeno que pode parecer *natural* é, na verdade, o resultado de uma evolução histórica de primordial importância”²⁴. Ainda sobre a importância da contribuição de Stanislávski para a consolidação da noção “trabalho de grupo”, Grotowski observa que:

Quando falo de “companhia teatral” quero dizer teatro de *ensemble*, o trabalho a longo prazo de um grupo. Um trabalho que não é ligado de algum modo específico a concepções de vanguarda e que constitui a base do teatro profissional do nosso século, cujos inícios remontam ao final do século XIX. Mas também podemos dizer que foi Stanislávski que desenvolveu essa noção moderna de companhia como fundamento do trabalho profissional. Penso que começar por Stanislávski seja correto porque qualquer que seja a nossa orientação estética no âmbito do teatro, compreendemos de algum modo quem tenha sido Stanislávski. Não fazia teatro experimental ou de vanguarda; conduzia um trabalho sólido e sistemático sobre o ofício.²⁵

Por fim, vale ressaltar, como observa Ferracini, suas contribuições para a consolidação de uma verdadeira arte do ator:

²⁴ J.J.Roubine, *idem*, p.173

²⁵ Jerzy Grotowski. In FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, It: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.226.

Stanislávski buscou, no trabalho do ator, uma organicidade, uma vida e uma ética, colocando-o novamente em patamar privilegiado dentro de sua própria arte. Trabalhou baseado no texto, sim, mas também e, principalmente, preocupou-se em fazer com que o ator buscasse, dentro de si mesmo, as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte.²⁶

2.3.2 Etienne Decroux

Durante sua vida, Etienne Decroux estruturou e codificou uma completa e sofisticada “técnica corpórea de representação” para o trabalho do ator, comparável em complexidade à estrutura do Balé Clássico, da Ópera de Pequim, do Kathakáli, do Teatro Nô, das Danças Balinesas e Tailandesas²⁷. A essa técnica denominou de Mímica Corpórea²⁸.

Para Decroux, o centro do teatro é o ator. Assim, segundo sua proposta, cenários, figurinos, o texto e todos os elementos considerados “acessórios” devem ser suprimidos para que o ator dilate a sua presença cênica – fazendo o movimento se condensar enquanto o espaço poético é expandido²⁹.

“Teatro é a arte *de* ator” dizia Decroux³⁰. A esse respeito, Luís Otávio Burnier, que foi seu aluno por três anos na *École de Mime* de Decroux em Paris, lembra que:

Ele estabeleceu a sutil, mas fundamental, diferença ao dizer *l'art d'acteur* e não *l'art de l'acteur*. Ele se refere a uma arte que emana do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do

²⁶ Renato Ferracini, *idem*, p.70.

²⁷ A esse respeito, Eugenio Barba afirma que talvez Decroux tenha sido “o único mestre europeu que tenha codificado uma técnica em um sistema coeso de regras equiparáveis às de uma tradição oriental”. (*Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p.8.)

²⁸ Antes de entrar para o teatro e escolher a arte do silêncio como profissão, Decroux era um fervoroso orador da esquerda. A Política estava acima da Arte e ele frequentava a escola de Jacques Copeau para desenvolver seus dotes vocais e de oratória. Fazia teatro por diletantismo até se deparar com um espetáculo de mímica da turma do curso profissional da *Colombier* (na época a escola tinha duas turmas, uma para aqueles que queriam seguir o teatro como profissão e outra para os que queriam ser amadores – Decroux pertencia a segunda turma). Apaixona-se pela linguagem da comunicação não verbal dos gestos, silenciosa, mas extremamente expressiva. Então a Mímica sobe um degrau acima da Política. Abandona a arte dramática e se dedica a estudar a ginástica para desenvolver seus movimentos.

²⁹ Cf. Carlota Cafiero, A arte de Luís Otávio Burnier. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.5, p.31.

³⁰ Etienne Decroux. *Paroles sur le mime*, 9ª ed. Paris: Gallimard, 1963.

“ser ator”. E não à arte *do* ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é o seu *dono*, mas é quem a *conhece* e a *realiza*.

Suas elaborações teóricas são fruto de uma longa experiência prática que teve início na escola dirigida por Jacques Copeau, o *Vieux-Colombier*. Fundada em 1921 e fechada três anos depois, a escola desenvolvia um trabalho teatral quase monástico. Eram treze alunos que obedeciam uma rigorosa disciplina de nove a dez horas de estudos por dia. Aprendiam teoria teatral, instinto dramático, história da civilização grega, gramática, canto, música, dança clássica, escultura e acrobacia. Lá também eram criados os primeiros exercícios de improvisação, onde os alunos cobriam o rosto com uma máscara neutra e eram forçados a expressarem-se apenas com o corpo – ambiente propício para o desenvolvimento da mímica moderna. Ressaltamos as condições da formação de Decroux, sobretudo as ligadas a disciplina do regime de estudo da escola de Copeau, pois esta ética de trabalho será incorporada por Decroux e passará a ser uma de suas marcas. Como lembra Carlota Cafiero,

Na sua escola de mímica, Decroux exige de seus alunos a mesma disciplina que herdou de Copeau. Proibia-os, inclusive, de assistirem a outros espetáculos de teatro para não se “contaminarem”.³¹

Em seu livro *Parolle sur le Mime*, Decroux critica o "império do texto" ao observar que a palavra prevalece injustificadamente ao ser escrita antes da confecção do espetáculo. E conclui que o Teatro tornou-se uma arte "anêmica" porque a arte do ator, sua essência, encontrava-se subjugada pela palavra. Contra essa “tirania”, defende que o ator não abra mão de sua corporeidade em cena, pois, segundo ele, a palavra não pode acompanhar o "movimento da mente" ou "o movimento da alma" – função principal da arte. Só o corpo pode concretizar tal objetivo. Mas, para isso o corpo não pode representar a si próprio, como no realismo espontaneísta criticado por ele, deve representar algo diverso.

Assim, o corpo em estado de representação é dissecado por Decroux e seus processos expressivos são revistos. Como Rudolf von Laban³², é responsável por um

³¹ Carlota Cafiero, *idem*, p.32.

³² Rudolf von Laban, coreógrafo alemão que, na primeira metade do século XX, desenvolveu a Teoria do Movimento Expressivo. Suas teorias forneceram às Artes Cênicas uma via estimulante para a exploração do movimento. Ciane Fernandes realizou um interessante estudo sobre seu sistema aplicado à formação e pesquisa em artes cênicas in *O corpo em movimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

deslocamento que está relacionado à função expressiva das partes do corpo. Como princípio básico de seu trabalho, propõe que a expressividade do ator não mais se concentre onde prevalecia na época, ou seja, no rosto e nas mãos, mas que seja deslocada para o tronco. E explica esta primazia do tronco sobre as demais partes do corpo da seguinte forma:

Em nossa mímica corporal a hierarquia dos órgãos de expressão é a seguinte: o corpo em primeiro lugar, braços e mãos em seguida, enfim o rosto.

De onde vem a minha preferência pelo corpo?

Hei-la: os órgãos de expressão do corpo são grandes e aqueles do rosto são pequenos.

O corpo é pesado e os braços são leves.³³

Do tronco partirão os movimentos e os estímulos que constituirão a expressividade do ator. Como lembra Burnier:

“A ação nasce da coluna vertebral”, dizia com frequência em suas aulas. Assim, ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos daquelas ações que, nascendo da coluna vertebral, *ecoavam* nos braços e nas mãos³⁴.

Para Decroux os braços, mãos e rosto são vistos como “terminações”, “prolongamentos” do corpo. O tronco (mais especificamente a coluna vertebral) é o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque:

O que chamo de tronco é todo o corpo, compreendendo os braços e pernas [...] contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força [...]. Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou transportar o tronco.³⁵

Outro ponto importante a se destacar, é que toda Mímica Corpórea se desenvolve lutando contra o movimento natural do corpo, ou seja, contra as leis cotidianas que empregam “o menor esforço para o maior efeito”. Decroux inverte essa proposição e cria

³³ Etienne Decroux, *idem*.

³⁴ Luís Otávio Burnier, *A Arte de Ator, da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p.32.

³⁵ Etienne Decroux, *apud* Luís Otávio Burnier, *A Arte de Ator, da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p.32.

o que, para ele, seria uma das mais importantes leis da arte “o maior esforço para o menor efeito”. Como lembra Burnier, Decroux costumava dizer em suas palestras:

Se eu pedir a um ator que me expresse alegria, ele me fará assim (*fazia uma grande máscara de alegria com o rosto*), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano ou uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo³⁶.

Gordon Craig foi uma referência importante para a formulação das ideias de Decroux, que chega utilizar alguns dos princípios elaborados pelo inglês: o controle da emoção, a importância das imagens, o trabalho com os símbolos, a utilização de princípios presentes em outras formas de arte, etc. Mas Decroux discorda de Craig no que se refere às possibilidades do corpo em relação a mente. Sobre esta discordância, Matteo Bonfitto observa que:

Enquanto Craig vê com pessimismo a possibilidade do ator acompanhar o dinamismo da mente, para o artista francês o corpo pode chegar não somente a responder aos comandos da mente como também ser uma espécie de espelho de seus movimentos.³⁷

Nas aulas de Decroux, todo o corpo era analisado, dos dedos dos pés à respiração. Dividiu a coluna vertebral, que chamou de tronco, em 6 partes que chamou de “órgãos de expressão”: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas. Cada parte deveria ser trabalhada de forma isolada a fim de se atingir o pleno controle e o máximo de liberdade dos movimentos. Para tanto, criou uma série de exercícios ginásticos.

Nos movimentos anelados, o ator inclina cada parte do corpo, uma seguida da outra: primeiro a cabeça, depois o pescoço, seguido do peito, cintura, bacia e, por fim, as pernas. Desse modo a “inclinação” da coluna deve ser feita para a frente, para a trás, para a esquerda e para a direita.

As ondulações são um tipo de exercício criado por Decroux. A ondulação natural da coluna foi recriada pelo mímico ao trabalhá-la sequencialmente. Cada um dos órgãos de expressão se curva, um após o outro, dando a sensação de uma onda. Para explicar a dinâmica deste exercício, Decroux utiliza a imagem de um trem quando este faz uma curva e cada vagão passa por ela um depois do outro.

³⁶ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.67.

³⁷ Matteo Bonfitto, *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.60

Os exercícios de contrapesos também são importantes para o trabalho expressivo do mimo, pois, como observa Burnier, permitem perceber

a diferença entre a organicidade na vida e a organicidade na arte. Na vida, segundo Decroux, quando empurramos um objeto pesado, a força é feita na perna de trás que empurra, ao passo que na mímica, todo o peso está na perna da frente de apoio do corpo. A perna de trás, que na mímica não tem peso, mina a força de empurrar.³⁸

Além de exercícios, Decroux também criou uma série de formas de expressão, que ele nomeou de “figuras de estilo”. São pequenas cenas de estudo que trabalham temas como “A Oração”, “Narciso”, “Saudação”, “Oferecimento”, “Saudação à Rainha”, etc. Há ainda inúmeros exercícios para o braço, diversas formas de andar, posições para as mãos e braços que, juntos, formam uma “língua” com seus códigos e regras gramaticais. A combinação desses códigos resulta no “texto do ator”.

Para Decroux, “É possível adquirir tais virtudes somente praticando uma ginástica adequada [um treinamento] à função prevista, e isso nos leva ao assim chamado mimo corpóreo”³⁹. Como vemos, sua abordagem do trabalho do ator parte da ideia de uma rigorosa formação técnica, de trabalho disciplinado e elaborado, pois para ele é a partir da técnica que o ator edifica o seu ofício.

Em Decroux, “técnica” significa uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até as formas de expressão, ou seja, algo bem preciso, com um sistema coeso de regras e uma estrutura comparável à estrutura gramatical de uma língua natural (tamanho complexidade de sua organização e, ao mesmo tempo, tamanho simplicidade de seus elementos constituintes). Entretanto, trabalhar com uma técnica estruturada acarreta considerável mudança no modo de fazer e de pensar a arte do ator. Todo o processo de aprendizado é diferenciado. Aqui também, como em outras técnicas corpóreas codificadas (como o Balé Clássico, a Ópera de Pequim, o Kathakáli, o Nô e todas as diversas outras formas performáticas do Oriente) os psicologismos, as emoções da pessoa tomam dimensões distintas. Sobre o domínio da emoção, Decroux afirma que,

Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo

³⁸ Luís Otávio Burnier, *idem*.

³⁹ Etienne Decroux, *idem*.

na sua pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho.⁴⁰

É possível afirmar, portanto, que a técnica de Decroux não se ocupa da vitalidade. Pode-se pensar, inclusive, que Decroux elaborou sua técnica exatamente para “domar” o “leão” que trazia dentro de si – o qual jamais o deixava e precisava ser “controlado”. Sobre este ponto, Burnier observa que:

Decroux não se ocupou dos valores interiores. Ele dizia claramente que se interessava pela arte, e a arte, segundo ele, tem a ver com o belo. Talvez fosse necessário conhecer Decroux para entender o porquê desta colocação. Ele foi um homem extremamente explosivo. De um calor humano incrível, de um rigor ainda maior e de uma impulsividade assustadora. Poderia contar uma série de anedotas que vivenciei com ele. O importante, no entanto, é entendermos que ele foi um homem de calor borbulhante por dentro. A impressão que se tinha é que ele era habitado por uma fera selvagem, um “leão”. Como ele possuía naturalmente esse “leão” ativo dentro de si, sua técnica não precisava *acordá-lo*, mas *domá-lo*.⁴¹

Esta questão do “trabalho sobre si mesmo”, ou do “trabalho interior”, que para Decroux tem relação com a emoção, é uma questão que perpassa ao pensamento de todos aqueles que durante o século XX estruturaram técnicas para o trabalho do ator. A “energia”, a “organicidade” ou a “presença” almejadas por essas sistemáticas, passa por desvendar esse mecanismo e controlá-lo tecnicamente para se chegar a expressividade.

2.3.3 Grotowski

Ao negar o ecletismo, resistindo à ideia de teatro como conjunto de disciplinas, e ao buscar sua *especificidade* frente às demais artes do espetáculo, Grotowski (1933-1999), na fase que trabalha com o seu *Teatro Laboratório* na Polônia (de 1959 a 1969), abandona os efeitos do teatro (como a luz, a maquiagem e qualquer elemento plástico ou acessório que tenha vida autônoma e independente das ações dos atores) e elege a

⁴⁰ Apud Burnier, idem, p.81

⁴¹ Luís Otávio Burnier, idem, p.82

relação ator-espectador como centro de investigação do seu laboratório teatral. A esta proposta denomina “Teatro Pobre”⁴².

Eugenio Barba, que foi assistente de Grotowski em Opole por 3 anos e grande divulgador de seu trabalho na Europa e América do Norte⁴³, observa que a revolução empreendida pelo Teatro Laboratório “que mudou o corpo material do teatro” se deu em quatro pontos fundamentais: a relação entre a cena e espaço; aquela entre o diretor e o texto a ser encenado; a função do ator; e a possibilidade transgressiva do ofício teatral⁴⁴.

Wagner, ao mergulhar a sala na escuridão (impedindo que os espectadores se vissem e, com isso, se distraíssem), inicia a integração emotiva entre a cena e sala. Essa integração foi aprofundada por Stanislavski através do trabalho do ator, cuja “sinceridade” tinha que comprometer o espectador emotivamente. Grotowski, abolindo a separação física entre ator e o espectador, realiza plenamente a integração entre cena e espectador⁴⁵. Sobre essa integração, Carlson observa que:

O palco convencional é trocado por formas menores, mais íntimas de contato coletivo, nas quais o espectador se torna profundamente cômico da fisicalidade e presença do ator, vendo-se forçado – contra as barricadas da lógica, da convenção e do hábito – a encarar o mundo do arquétipo⁴⁶.

Ao fundir os espaços da representação e da audiência, Grotowski volatilizou a segurança do espectador, que não só passou se ver dentro da cena, como fazendo parte dela – estratégia que potencializou a intensidade da participação e do envolvimento emotivo do espectador com a cena.

A intervenção do diretor no texto dramático não é um fato novo na história do teatro, podendo se dar de forma *direta* (como na montagem do *Inspetor Geral* de Meyerhold, quando todo o texto foi completamente reestruturado) ou de forma *indireta*

⁴² Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Para textos escritos por Grotowski e Ludwic Flaszen sobre o período 1959-1969 do Teatro Laboratório ver: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, It: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

⁴³ Sobre o período de Eugenio Barba em Opole, ver: Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁴⁴ Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.31

⁴⁵ Eugenio Barba, *Idem*, p.31

⁴⁶ Marvin Carlson, *idem*, 443

(através de uma particular interpretação que transforma completamente a obra sem modificar uma única palavra sua, como às vezes fazia Stanislavski).

Como observa Carlson⁴⁷, o diretor polonês – na tradição de Appia, Craig e Meyerhold – estava tentando construir uma nova estética para o teatro, restaurar parte de sua antiga pureza ritual criando um “ritual secular moderno” e, para substituir os elementos religiosos perdidos, Grotowski andava à cata de imagens e ações arquetípicas capazes de intensificar ao máximo o envolvimento emocional do espectador. Para tanto, procurava nos textos clássicos da cultura polaca “arquetipos coletivos” que pudessem representar uma situação fundamental da condição humana. Não buscava simplesmente atualizar os textos cenicamente, mas recriar, através deles, a experiência de situações históricas extremas e de obsessões individuais e coletivas.

Sobre esse sistema de “tabus, convenções e valores aceitos”, Grotowski aplicava um procedimento espetacular que denominava de “dialética de irrisão e apoteose”⁴⁸ que, graças à constante invocação e destruição desses mesmos tabus e valores, criava um “espelho multifacetado” em cena. Para que o espectador fosse consciente disso,

Grotowski construía equivalentes cênicos que derivavam coerentemente do texto, mas que literalmente o alteravam com um extremismo que a história do teatro desconhecia e que, naquele tempo, era considerado sacrílego. Tal procedimento gerava um novo *avatar* do texto, que adquiria, assim, a mesma função do mito que os trágicos gregos interpretavam em Atenas com total liberdade, ou seja, como uma matriz de variantes⁴⁹.

Como observa Carlson, semelhante abordagem nada tinha em comum com o “teatro literário”, que ilustra em cena as ideias do autor e, portanto, mantém uma postura servil em relação ao texto. No teatro “autônomo” de Grotowski, em que a cena é multifacetada, o texto é um dos elementos em jogo e está em constante choque com os demais elementos. O texto é uma fonte de arquetipos, mas também, em essência, matéria prima a ser livremente talhada e transformada⁵⁰.

⁴⁷ Marvin Carlson. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Ed. Unesp, 1995, 442

⁴⁸ Para mais detalhes ver: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, It: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

⁴⁹ Eugenio Barba, *idem*, p.32

⁵⁰ Cf. Marvin Carlson, *idem*, p.442-443. Vale lembrar que, segundo esta proposta, as peripécias da produção não precisam ter ligação direta com o texto, bastando que se realizem “por meios puramente teatrais”. A teatralidade produzida em cena, inclusive a do texto, é o que importa.

Essa atitude diferenciada em relação ao texto e ao espaço de representação requer também uma nova atitude em relação ao trabalho do ator. Enquanto o teatro literário recorria ao “ator elementar”, essencialmente uma ilustração neutra, ou ao “ator artificial”, criador de uma arquitetura de efeitos físicos e vocais,

Grotowski procura desenvolver um terceiro tipo, um ator artificial mais avançado chamado de “arquetípico”, que utiliza sua técnica para exprimir imagens tiradas do inconsciente coletivo. O ator arquetípico deve ser bem preparado, física e vocalmente, num estilo antinaturalista em que a dinâmica e o ritmo sejam rigidamente controlados, forçando o corpo a uma expressividade que pareça transcender os limites naturais e aproximar-se dos atores visionários de Artaud ou das *über-marionettes* de Craig⁵¹.

Na mesma linha, Barba observa que esse método dramatúrgico de “descarnar o texto” para libertar sua “alma arquetípica” acabou por levar ao desenvolvimento de uma nova forma de trabalho do ator.

Grotowski perseguiu a visão de um ator capaz de criar “signos”, verdadeiros choques visuais e, sobretudo, psíquicos para o espectador e para a imaginação coletiva. A busca desses “signos”, do dinamismo impregnado de associações, não se baseia na psicologia ou na mecânica de causa e efeito, mas numa lógica teatral. Essa lógica é essencialmente uma coerência orgânica que pressupõe uma disciplina física e psíquica, ou seja, uma técnica. O domínio dessa técnica passa a ser um processo pessoal que faz com que o ator descubra sua flora e sua fauna interiores e alcance, assim, o território comum da imaginação coletiva.⁵²

Para criar essa “fauna” e “flora”, Grotowski acredita que o ator deve realizar um “trabalho sobre si mesmo”. Segue, assim, o postulado de Stanislávski, entretanto, diferentemente do mestre russo que propõe um método positivo e dedutivo, onde o ator recebe um conjunto pré-determinado de técnicas que ele apreende por repetição e imitação, Grotowski desenvolve um *caminho negativo* para o treinamento do ator.

Segundo esta via negativa de trabalho, o principal não é o “acúmulo de habilidades”, mas a eliminação de qualquer espécie de bloqueio técnico ou psíquico do ator que impeçam que a ação transcorra simultaneamente ao impulso, pois o objetivo de

⁵¹ Cf. Marvin Carlson, *idem*, p.443. Sobre o desejo de Grotowski de fazer do corpo do ator suporte de signos, é visível a proximidade de suas ideias com as de Artaud.

⁵² Eugenio Barba, *Idem*, p.33

seu método (pelo menos no que diz respeito à fase do Teatro Laboratório) é fazer com que o corpo do ator “queime” em cena e o espectador apreenda somente a “série de impulsos visíveis” deste ato. Para tanto, o método de trabalho desenvolvido por Grotowski na Polônia propõe uma formação *permanente e intensiva* do ator baseada na exaustão e no treinamento técnico. Sobre esse treinamento, Roubine observa que:

Não é que o virtuosismo ou a façanha esportiva sejam objetivos dignos de interesse, por si sós, para o ator grotowskiano; mas o cansaço, o esgotamento psíquico e nervoso que, numa prática tradicional, são prejudiciais, permitem aqui, pelo contrário, a emergência de uma verdade refugiada, recalçada, que o auto controle não pode mais mascarar nem deformar. Em suma, o esgotamento é o estado mais propício ao autodesvendamento.⁵³

Ainda segundo Roubine, para Grotowski, tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isso sem a mínima marca de egoísmo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo. Como observa Roubine, essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”⁵⁴. É também uma técnica pessoal, pois Grotowski, sabendo da especificidade de cada ator e conhecendo os bloqueios que cada um apresenta, irá trabalhar de forma diferenciada com cada um de seus atores, de acordo com as necessidades individuais.

O quarto e último ponto levantado por Barba sobre as contribuições de Grotowski, trata da possibilidade “transgressiva” do ofício teatral. Este é ainda um ponto pouco claro do sua prática, mas importante para se entender a radicalidade de seu teatro e, conseqüentemente, do trabalho de ator que desenvolve.

Para Barba, há um “fundo duplo” na ação teatral de Grotowski. De um lado, o espetáculo é um ritual “laico” que envolve atores e espectadores numa osmose espacial, fazendo-os meditar ativamente sobre as feridas da condição humana. Do outro lado, existe uma tensão secreta que vai além do valor artístico e social do espetáculo, que

⁵³ J.J.Roubine, *idem*, p.194

⁵⁴ Conceito utilizado por Jerzy Grotowski em *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

caminha na direção de uma “religiosidade” (não uma religião) – uma religiosidade que segundo Barba se liga ao hinduísmo.

É essa tensão que, por meio de uma estética e de uma técnica, levou-o a uma transgressão: palavra-chave na terminologia de Grotowski nos anos de Opole. A representação é um ato de transgressão: permite que nossas barreiras sejam derrubadas, nossos limites transcendidos, nossos vazios preenchidos; permite nossa própria realização e a entrada no território do *sacrum*. O ator provoca e desafia a si mesmo e ao espectador, violando as imagens, os sentimentos e os juízos estereotipados e normalmente aceitos. Essa dessacralização dos tabus causa um choque, rasga a máscara imposta pelas circunstâncias históricas, põe-nos a nu. A transgressão de Grotowski foi aplicada aos valores da tradição transmitidos pelos textos clássicos, às maneiras de conceber e praticar o teatro, à concepção de uma arte utilitarista ou passivamente ideológica.⁵⁵

Assim, podemos dizer que para desenvolver suas pesquisas sobre a relação ator-espectador em cena, passou a considerar a técnica pessoal e cênica do ator como o núcleo da arte teatral, elevando ao primeiro plano o trabalho do ator que (como indica Stanislávski) deve ser um “trabalho sobre si mesmo”.

Grotowski concretiza, portanto, a utopia de Artaud e Craig e com isso cria um novo modelo de pensar o teatro. A radicalidade de suas propostas, por sua vez, estabelece um novo paradigma para o trabalho do ator. Por todos os motivos abordados, sua experiência seminal contaminou, direta ou indiretamente, a proposta de inúmeros grupos por todo o mundo e encontra-se na base da renovação teatral empreendida pelo teatro moderno. No Brasil, sua influência foi muito forte e ainda hoje é sentida.

2.3.4 Eugenio Barba

A partir da experiência que acumula nos anos que trabalha como assistente de Grotowski no Teatro Laboratório e do conhecimento prático que adquire com o Teatro Kathakáli no sul da Índia, Eugenio Barba funda em 1964 na cidade de Oslo, Noruega, o grupo teatral *Odin Teatret*.

O grupo, que posteriormente se transferirá para Holstebro (uma pequena cidade da Dinamarca), desde sua origem tem como objetivo a busca de métodos precisos e

⁵⁵ Cf observa Eugenio Barba, Idem, p.33-34

objetivos que permitam a elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais de representação para o trabalho do ator.

Na base do método de trabalho do grupo está a ideia da disciplina e a do treinamento cotidiano do ator. Como observa Renato Ferracini, estes dois ingredientes fazem com que os integrantes do grupo “busquem uma auto-afirmação e uma autotransformação, acreditando que somente essa auto-revolução poderá tornar-se uma revolução teatral e/ou social”.⁵⁶

Neste espírito, Barba faz com que cada ator do Odin Teatret busque em si material físico e orgânico para o seu trabalho de criação. “Como consequência natural dessa 'busca interna', cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma *técnica pessoal de representação*”⁵⁷. Como se verá adiante no trabalho sobre a ação física proposto pelo Odin, esta característica será fundamental para se compreender a forma como cada ator preenche suas partituras de organicidade, pois no Odin os atores inicialmente criam a partitura de ações físicas e vocais para depois darem vida e organicidade à criação (um caminho que trabalha no sentido contrário do observado no Teatro Laboratório e no LUME, cujos processos de criação partem da organicidade)⁵⁸.

Com o aprofundamento do treinamento técnico desenvolvido pelo Odin Teatret na Dinamarca e com o avanço em suas pesquisas transculturais sobre as técnicas codificadas orientais e ocidentais de representação, Barba cria a “Antropologia Teatral” para investigar o comportamento do ser humano em situação de representação organizada⁵⁹. Nota então que na base dos diferentes gêneros, estilos e tradições das artes performáticas que fazem uso do corpo de forma extra-cotidiana há uma série de princípios técnico-expressivos recorrentes. Esta constatação o faz pensar que por trás destes princípios comuns haveria uma “técnica das técnicas” e, para discutir e aprofundar a investigação desses princípios, funda em 1979 a *International School of Theatre Antropology – ISTA*⁶⁰.

⁵⁶ Renato Ferracini, *idem*, p.83

⁵⁷ *Idem*, p.63

⁵⁸ Esta diferenciação será tratada de forma pormenorizada na segunda parte do trabalho.

⁵⁹ Eugenio Barba. *La canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. México: Gaceta, 1992, p.22

⁶⁰ A ISTA é um encontro multi-cultural de atores, dançarinos, diretores, estudantes e acadêmicos ligados a pesquisa teatral que se reúnem em sessões internacionais que variam de uma semana a um mês. Baseada

Para a Antropologia Teatral, os princípios que retornam são: o *equilíbrio precário*; a *dança das oposições*; a *incoerência coerente* e a *virtude da omissão*; o *princípio da equivalência*⁶¹.

Esses princípios-que-retornam no trabalho do ator delimitam o campo que Barba chamou de nível pré-expressivo do trabalho do ator⁶². A este respeito, Matteo Bonfitto observa que os princípios pré-expressivos, se aplicados ao corpo do ator, produzem tensões físicas pré-expressivas que geram a presença e um corpo-em-vida – responsável pela manutenção da atenção do espectador⁶³.

A pré-expressividade está relacionada, portanto, às técnicas extra-cotidianas (caracterizadas pelo “excesso de energia” e por um comportamento reconstruído pelo ator) que dilatam a presença e geram o “corpo-em-vida” do ator.

O *equilíbrio precário* (ou equilíbrio dinâmico ou de luxo), parte da constatação de que todas as técnicas codificadas de representação trabalham a partir de uma deformação da técnica cotidiana de caminhar para produzir um equilíbrio permanentemente instável. Na base do conceito está a ideia de Decroux de que um elemento quando levado à instabilidade, uma instabilidade controlada, pode gerar tensões diferenciadas no corpo que passam a funcionar como “iscas”. Este processo torna o corpo “vivo”, dilatado, presente. Para Barba “A vida do ator, de fato, se funda sobre uma alteração de equilíbrio”⁶⁴. Os movimentos amplificados de Decroux, “os pés que lambem” do Nô (*suriashi*) e as posições do Balé são exemplos de posturas que, ao forçar o corpo a encontrar um novo equilíbrio, ampliam as as tensões e com elas a presença do ator em cena.

no grupo Odin Teatret, da Dinamarca, a sua organização assemelha-se a de uma universidade itinerante cujo campo de investigação e pesquisa principal é a Antropologia Teatral e os estudos princípios transculturais de atuação. Fundada em 1979 por Eugenio Barba a ISTA tem funcionado como um laboratório de pesquisas teatrais no espírito do teatro de Grotowski. A ISTA de 1994 foi realizada na cidade de Londrina no Paraná. A ISTA faz parte do *Nordisk Teaterlaboratorium*, que engloba ainda uma produtora de vídeo, uma editora e o grupo *Odin Teatret*.

⁶¹ Todos esses princípios são descritos no livro *A Canoa de Papel*, de Eugênio Barba.

⁶² Sobre a pré-expressividade, Matteo Bonfitto (*O ator compositor*, 2002, p.76) lembra que com a “pré- interpretação”, Meyerhold, mesmo não tendo sistematizado seus elementos constitutivos, já havia elaborado os seus pressupostos.

⁶³ Matteo Bonfitto, *idem*, p.76

⁶⁴ Eugenio Barba. *idem*, p.32

1) A *dança das oposições*, compreende as infinitas possibilidades de construção de tensões a partir de forças contrapostas (distender e contrair) que agem simultaneamente sobre o corpo do ator. A tensão muscular proveniente desta oposição é a essência da energia do ator e, portanto, é responsável por garantir a “vida” do seu corpo. Esta contraposição de forças que gera tensão (que está na base do sistema de composição do ator) existe naturalmente no âmbito do comportamento cotidiano; a diferença está no grau de dilatação de tais tensões nas técnicas extra-cotidianas. Como observa Barba, tais tensões podem acontecer em diferentes níveis: no *percurso das ações* - como na Ópera de Pequim, em que o início da ação deve seguir a direção oposta à sua finalização; em *diferentes posições corporais* – como no Teatro de Bali, com as posições *keras* e *manis*; e em procedimentos como a busca do desconforto, de Decroux – sua bússola para checar se uma ação está sendo realizada corretamente.

2) O princípio da *incoerência coerente* vem da observação que a construção de um comportamento cênico artificial (mas crível), através de um uso extra-cotidiano do corpo, obedece normas completamente incoerentes do ponto de vista da ação. O que é inicialmente incoerente (“essa inicial não adesão à economia da práxis cotidiana”) se desenvolve depois em uma nova e sistemática coerência. Assim, a “incoerência” adquire, através de repetições precisas e contínuos detalhamentos, uma coerência própria, um sentido portanto. Para Barba, o treinamento do ator serve para fixar esta “incoerência”, desenvolver novos reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em uma “segunda natureza”, em uma coerência, artificial, mas marcada pelo *bios*. Assim a arte do ator seria justamente a de fazer fluir essa segunda natureza criada artificialmente.

3) O princípio da *omissão* significa a simplificação (ou contenção no espaço) de alguns elementos para destacar outros que deste modo aparecem como essenciais. Para Barba, a força do movimento (como em Dario Fo) resulta da capacidade de “síntese” da ação, ou seja, de sua capacidade de concentrar em um pequeno espaço uma grande energia, e da reprodução somente dos elementos essenciais à ação. É um princípio que trabalharia, portanto, em relação direta com o princípio da oposição (responsável por gerar energia) e diz respeito à necessidade de “absorção da ação”.

Em cena, para o ator, omissão significa antes de tudo “conter”, não gastar em um excesso de expressividade e de vitalidade o que caracteriza a presença cênica. A beleza da omissão está, de fato, na sugestão da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade⁶⁵.

4) O princípio da *equivalência*, segundo Barba, é essencial para as práticas das técnicas extra-cotidianas e repousa na constatação de Decroux de que, “Para que se exista arte, é necessário que a ideia de uma coisa seja representada por uma outra coisa”⁶⁶. Como a arte do Ikebama que procura regras equivalentes para restituir a vida das flores, a obra de arte vive o constante desafio de representar aquilo que não é. No caso do teatro, o ator vive o dilema de ser um homem condenado a parecer ser um homem e precisa encontrar meios de superar essa condição. Como o Ikebama,

o ator deve representar aquilo que não é, deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, os próprios automatismos⁶⁷.

A ruptura dos automatismos, porém, não é expressão, mas “sem a ruptura dos automatismos não há expressão”, observa. Assim, o ator não revive a situação; recria o “vivente na ação”. Segundo Barba, tudo ocorre como que se o corpo do ator fosse decomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos – “ao final o corpo [retirado de seu contexto natural, em que dominam as forças e técnicas cotidianas] não se parece mais a si mesmo”⁶⁸.

É Decroux quem melhor explica como uma ação da vida cotidiana pode ser representada de modo crível agindo exatamente o contrário. Ele observa que a construção de ações equivalentes às ações cotidianas requer a passagem por duas etapas: a desconstrução da ação original e a reconstrução da ação equivalente.

A ação para tornar-se equivalente é reconstruída a partir de princípios presentes nas técnicas extra-cotidianas: deslocamento das tensões, absorção,... Dessa forma, os automatismos ligados à

⁶⁵ Eugenio Barba, *idem*, p.51

⁶⁶ Etienne Decroux, *Parole sul Mimo, op. cit.*, p.48

⁶⁷ Eugenio Barba, *idem*, p.55

⁶⁸ *Idem*

execução das ações cotidianas se rompem, gerando ações vivas, “reais”.⁶⁹

Ainda no que diz respeito ao trabalho sobre a ação, Barba chama a atenção para um princípio que, segundo a Antropologia Teatral, é fundamental para o Teatro: “sobre o palco a ação deve ser real, não importa que seja realista”⁷⁰.

Mesmo apresentando o teatro como teatral (não realista) são necessárias sempre “ações reais” (...) O núcleo do pré-expressivo diz respeito ao caráter “real” da ação do ator, independentemente dos efeitos da dança ou teatro, de realismo ou não realismo que podem resultar da obtenção de tal qualidade. O caráter “real” da ação, de fato, se refere à qualidade do processo criativo. É isso que faz existir o ator enquanto ator. Não é o que caracteriza o seu estilo de representação. Não é uma escolha de estilo. Dá um fundamento à escolha deste ou daquele estilo. É o caso de repetir mesmo correndo o risco do tédio: dizer que a ação do ator deve ser “real”, não quer absolutamente dizer que deve ser realista.⁷¹

Para Bonfitto, a distinção entre “ações reais” e “ações realistas”, aspecto ligado às ações equivalentes, ultrapassa porém o âmbito de tal princípio. Tal definição de “ação real”, permitiria-nos pensar sobre a ação deslocando o foco da ação enquanto resultado visível, para o seu interior, ou seja, para seus processos de preenchimento e de justificação. Como observa,

Para ser *real* a ação deve tornar-se *necessária* - “uma ação que envolva todo o corpo, que muda a sua tonicidade, que implica um salto de energia, mesmo na imobilidade”. A *ação real*, sendo a resultante e núcleo da pré-expressividade, adquire um valor de catalisador de todos os “princípios que retornam”.⁷²

Neste sentido, Ferracini conclui que a pré-expressão é o alicerce do trabalho do ator não interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias.⁷³

⁶⁹ Matteo Bonfitto, *idem*, p.78

⁷⁰ Eugenio Barba, *idem*, p.55

⁷¹ *Idem*, p.176, 183

⁷² Matteo Bonfitto, *idem*, p.78

⁷³ Cf. Renato Ferracini, *idem*, p.100

CAPÍTULO 3 - AÇÃO FÍSICA

Como observa Sílvia Fernandes, o conceito de ação física pode ser tomado como “um guia privilegiado no percurso de discriminação de procedimentos criativos”⁷⁴. Seguindo esta sugestão, examinaremos neste capítulo as proposições de Stanislávski sobre este conceito para, em seguida, observarmos como as propostas de Decroux, Grotowski e Eugenio Barba adaptaram e alargam a noção inicial.

Também analisaremos os procedimentos criativos citados acima segundo 3 categorias de análise (conforme propõe Matteo Bonfitto⁷⁵):

- As “Matrizes Geradoras” (qualquer referência utilizada para a confecção das ações físicas: textos dramáticos ou não, referências visuais, sonoras, experiências pessoais ou construídas,...);
- Os “Elementos de Confecção” das ações, e
- Os “Procedimentos de Confecção” (ambos ligados aos aspectos que caracterizam a ação física em cada caso).

3.1 A ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral

Matteo Bonfitto, em seu livro *O Ator Compositor*, ao analisar os elementos palpáveis envolvidos na atuação do ator que compõe, identifica nas *ações físicas* o “instrumento prático fundamental do trabalho do ator”. Como notas musicais gravadas no corpo, as ações seriam momentos físicos, com concretude material e temporal, privilegiados para estruturar e conduzir a performance do ator.

Para Renato Ferracini,

a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e (...) é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e

⁷⁴ Apud Matteo Bonfitto, *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.XIV

⁷⁵ Matteo Bonfitto, *idem*, p.95

sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator⁷⁶.

Bonfitto, tendo como referência as experiências e proposições dos principais renovadores teatrais do século XX (Stanislávski, Meyerhold, Artaud, Decroux, Brecht, Tchekhov, Grotowski e Eugenio Barba), propõe que a *ação física* seja considerada “o elemento estruturante dos fenômenos teatrais” – sobretudo dos que têm o ator como o seu eixo de significações⁷⁷. Desta forma, o autor levanta a hipótese de que a ação física, por ser parte estrutural, é fundante do jogo teatral.

No centro desta proposição está a constatação de que, para o teatro que toma o corpo não como objeto, mas como sujeito produtor de sentido, “as ações físicas, eixos da prática atoral, são também eixos de significação”, conforme destaca Azevedo⁷⁸.

Neste sentido, o trabalho técnico sobre as ações físicas, por constituir o “eixo” do ofício do ator e por se encontrar acima das estéticas, pode ser tomado como o elemento básico a partir do qual se elaborará a arte do ator.

3.2 Principais contribuições para o trabalho com ações físicas

3.2.1 Stanislávski – o método das ações físicas

Como dissemos, a contribuição do mestre russo para o trabalho do ator pode ser dividida em duas fases: a da *Linha das Forças Motivadas* (método predominante no livro *A Preparação do Ator*) e do *Método das Ações Físicas* (já presente no livro *A Construção da Personagem*)⁷⁹. Se no primeiro momento a ênfase recai sobre os “processos interiores” (o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, os objetivos, a adaptação, a comunhão, a fé, o sentimento da verdade e o elemento mais importante daquele momento: a memória emotiva), no segundo momento vemos que a ênfase recai

⁷⁶ Renato Ferracini, *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

⁷⁷ Bonfitto, idem, p. 119.

⁷⁸ Sônia Azevedo, *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.247)

⁷⁹ Tal “divisão” é meramente analítica porque, como observa Bonfitto (idem, p.25), esta “passagem” não representa a eliminação dos elementos elaborados anteriormente, mas sim uma diferente utilização desses.

sobre os “processos exteriores” (ritmo e impulso), ou seja: a *ação* passa estar à frente do processo criativo do ator.

Como observa Bernard Dort, “em *A Construção da Personagem* já se esboça a evolução que conduzirá Stanislavski, se não a modificar totalmente o seu Sistema, ao menos a proceder a uma inversão dos termos do mesmo”⁸⁰.

Stanislávski constata que a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. No fim de sua vida, o mestre russo chega a dizer “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas.”⁸¹

Para o mestre russo, as ações são *psicofísicas*, ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo desta forma como “iscas”. E sendo a “isca” de processos interiores, funcionariam como uma espécie de *catalisador* de outros elementos do Sistema. Estas são as duas principais características da ação.

Como observa Bonfitto, com a elaboração do conceito de ação física, vemos que não há mais distinção funcional entre *ação interna* e *ação externa*: “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos”⁸².

Outra característica importante das ações físicas, consequência por sua vez das duas primeiras, é que a ação física, além de ser um catalisador dos elementos já presentes no Sistema, pode alterar o funcionamento desses elementos. Nesse sentido, talvez o elemento mais evidente que pode ser tomado com exemplo é a *memória*. Com a elaboração do Método das Ações Físicas, Stanislavski parece considerar com mais profundidade a utilização no trabalho do ator de “outras memórias”⁸³. Ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos, uma memória física, portanto.

⁸⁰ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.106

⁸¹ Cf. Toporkov, *Stanislavski alle Prove. Gli ultimi anni*; Milano: Ubulibri, 1991, p.111

⁸² Idem, p. 26 e 30

⁸³ Idem, p.27

Assim, no que se refere aos elementos de confecção da ação, devemos incluir tanto os elementos relativos à construção do “estado interior” quanto o “ritmo” e o “impulso”.

Os procedimentos de confecção da ação utilizados por Stanislávski visam, conforme observa Bonfitto, a construção da *linha contínua de ações*. Se o trabalho consciente for construído de maneira sólida e precisa, o ator pode atingir o subconsciente tornando possível o advento dos “movimentos involuntários”⁸⁴.

Quanto às matrizes geradoras, observamos que, mesmo em sua última fase, o texto continua sendo uma importante matriz de ações, porém na sua fase final Stanislávski modifica o método de memorização do texto verbal. Também aqui há uma inversão, como podemos observar nos registros dos ensaios de Tartufo feitos por Torporkov: a memorização do texto não era mais uma das etapas iniciais do trabalho, antes foi solicitado que os atores mostrassem os esquemas de ações físicas sobre as quais se baseavam as cenas do texto, utilizando a menor quantidade possível de palavras. As palavras tornam-se nesse momento *ações verbais*.⁸⁵

3.2.2 Decroux – o ator dilatado

Quatro aspectos da prática de Decroux estão relacionados diretamente à ação física.

1) O primeiro aspecto refere-se a um “deslocamento da função expressiva” no corpo do ator. Decroux propõe que se valorize como núcleo expressivo do corpo não mais o rosto e as mãos, mas o tronco, com os braços e as pernas reagindo como uma espécie de prolongamento de suas linhas de força. Neste ponto, a proposição de Decroux significa um verdadeira inversão de valores no trabalho do ator sobre as ações.

2) O segundo aspecto relacionado à ação física envolve três elementos que interagem: as oposições musculares, o impulso e o esforço. Decroux fala do “disparo” ou o “impulso” como um “mergulho na ação” e o relaciona a um jogo muscular – chama-o também “desigualdades da força muscular” – que envolvem torções, tensões e variações

⁸⁴ Bonfitto, idem, p.96

⁸⁵ A este respeito ver: TORPORKOV, *Stanislavski in techearsal: final years* (trad. C.Edwards). Nova York: Theatre Arts Books, s.d., p.103-143

rítmicas. O esforço, por sua vez, tem a função de intensificar as tensões e oposições musculares.

3) O terceiro aspecto diz respeito ao “equilíbrio instável”. Esse aspecto está ligado por sua vez ao impulso e às oposições musculares, enquanto possível gerador e dinamizador desses últimos. Decroux associa tal aspecto à negação da força da gravidade, conforme observa Bonfitto⁸⁶. Para Decroux, “O equilíbrio que seria instável para o espectador, que deve ser mantido, e que parece estável para o ator, torna divina a sua interpretação porque parece negar a sua condição terrestre”⁸⁷.

4) O quarto aspecto está relacionado à lógica de construção das ações e diz respeito ao “princípio da equivalência”. As ações cotidianas, executadas na realidade, contêm tensões, oposições e esforço que agem em determinadas partes do corpo. Segundo essa lógica, esses elementos são deslocados para outras partes do corpo criando equivalentes dos encontrados nas ações reais.

Decroux também chama a atenção para a importância da dimensão da *presença* quando se trabalha com ações físicas: “O mimo produz somente presenças...”⁸⁸. Por meio da eliminação da palavra e da intensificação de sua presença, o corpo do ator transforma-se em um corpo vivo, não ilustrativo – ou anedótico, como diz Decroux. Este conceito, pode-se dizer, aglutina e dá unidade aos aspectos tratados anteriormente.

Como observa Bonfitto,

Podemos reconhecer, a partir dos aspectos tratados, especificidades na prática e na elaboração teórica de Decroux, sobretudo no que diz respeito ao “modo”, ou à confecção da ação física: a escolha do tronco como núcleo expressivo do corpo; a interação entre impulso, esforço e tensões musculares; o equilíbrio instável e o princípio de equivalência. Considero tais princípios e elementos não como especificidades da linguagem do mimo, mas sim como elementos e procedimentos utilizáveis na confecção da ação física em qualquer linguagem. Nem mesmo o mestre francês pensava o mimo de maneira obtusa. Para ele o “mimo” é o “ator dilatado”.⁸⁹

⁸⁶ Matteo Bonfitto, *idem*, p.62

⁸⁷ E. Decroux, *idem*, p.155

⁸⁸ *Idem*, p.135

⁸⁹ Matteo Bonfitto, *idem*, p.63

Como elementos de confecção da ação, Decroux propõe os impulsos como uma forma de mergulho na ação; o equilíbrio instável como produtor de tensões e o esforço como estabelecimento de um jogo de forças opostas. Ambos, o equilíbrio instável e o esforço, têm a função de dilatar as ações.

Já o procedimento de construção das ações tem como eixo o "princípio de equivalência", que envolve todos os elementos citados. A partir desse princípio, o corpo pode representar algo diferente dele mesmo e transformar-se em signo. Porém, ele é utilizado também quando o objeto de estudo é uma ação cotidiana. Nesse caso, o princípio em questão pode construir uma ação equivalente, "perceptivelmente mais interessante". Uma "ação dilatada".

3.2.3 Jerzy Grotowski – os impulsos e suas In/tensões

No livro de Thomas Richards, *Al Lavoro con Grotowski sulle Azioni Fisiche*, podemos ler um texto escrito por Grotowski: "Da Companhia Teatral à Arte como Veículo". Nele, o diretor polonês descreve sumariamente seu percurso desde o Teatro Laboratório, passando pelo Parateatro, pelo Teatro das Fontes até a "Arte como Veículo", desenvolvido no Workcenter de Pontedera, na Itália. Do trabalho desenvolvido no Workcenter, Grotowski reconhece a existência de dois polos: um, dedicado à formação permanente, utilizando como materiais os cantos, textos, ações físicas, exercícios plásticos e físicos para os atores; e outro que diz respeito às atividades direcionadas à "arte como veículo".

Grotowski, dando continuidade ao trabalho efetuado por Stanislavski sobre as *ações físicas*, diferencia-se do mestre russo em dois aspectos: a questão do "impulso", considerado como elemento que parte do interior para o exterior da ação (caminho contrário do proposto pelo mestre russo); e das tensões correspondentes⁹⁰.

A partir do reconhecimento deste novo percurso do impulso no corpo do ator e da conexão necessária existente entre impulso e a dinâmica tensão/relaxamento, Grotowski revê o conceito da ação física.

⁹⁰ Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

3.2.4 Eugenio Barba – os princípios interculturais e a subpartitura

Através dos *princípios-que-retornam*, do conceito de ação real e de subpartitura, Eugenio Barba oferece novos parâmetros que ampliam a operacionalidade, a confecção e o conceito de ação física. Já tendo abordado as duas primeiras contribuições, analisaremos agora o conceito de subpartitura.

Para Barba, “Qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a 'subpartitura', os pontos de apoio, a mobilização interna do ator”.⁹¹

Podemos então entender a *subpartitura* como o conjunto de elementos ou pontos de apoio que mobilizam o ator internamente e que estão relacionados, por sua vez, à execução da partitura⁹². Como reconhece Barba, a ideia de *subpartitura* já está presente na proposta de outros artistas:

O efeito de verdade buscado por Stanislávski, a teatralidade buscada por Meyerhold, o efeito de estranhamento buscado por Brecht indicam objetivos opostos em termos de resultado, mas não critérios divergentes no processo. Estes diferentes objetivos pressupõem, por trás da coerência da ação externa da partitura, uma coerente organização da subpartitura, de um “forro do pensamento” que o ator controla. Ela (a subpartitura) é constituída por imagens circunstanciadas ou por regras técnicas, por experiências ou perguntas feitas a si mesmo, ou por ritmos, modelos dinâmicos ou por situações vividas ou hipotéticas.⁹³

Dessa forma, pode-se entender todos os procedimentos que envolvem a interioridade do ator a fim de preencher, dar vida e justificar os elementos da partitura.

⁹¹ Eugenio Barba. *La canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. México: Gaceta, 1992, p.171

⁹² Considerando que a ação física é um elemento controlável e passível de fixação, podemos considerar como sendo *partitura* a sequência ou concatenação de tais elementos. A dificuldade de fixação dos materiais e manutenção de sua “vida” por parte do ator foi uma preocupação constante de criadores teatrais, a começar por Stanislávski. Como observa Bonfitto (idem, p.80), assim como o mestre russo, outros criadores utilizaram-se de termos diferentes – *desenho dos movimentos* em Meyerhold; *plástica* em Vakhtângov; *atmosferas* em Tchékhov; *harmonia global* em Craig; *frases corporais* em Dalcroze; *hierarquização das partes do corpo* em Decroux; *gestus* e materiais registrados nos “livros de direção” em Brecht; *precisão da linguagem* em Artaud; *partitura* em Grotowski, Schechner e Barba; *visual* e *acoustic score* em Bob Wilson; *forma plasmável* em Peter Brook – para definir e/ou modelar fisicamente elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho com o ator.

⁹³ Eugenio Barba, idem, p.171

São múltiplas as matrizes utilizadas por Barba para a confecção das ações: as formas teatrais orientais, sobretudo o Kathakáli, a dança Odissi, a Ópera de Pequim e o Teatro de Bali; o mimo de Decroux; e a *Commedia Dell'Arte*; além de textos dramáticos e não dramáticos.

Como elementos de confecção das ações podemos reconhecer: aqueles relativos aos "princípios-que-retornam", constitutivos da pré-expressividade – o "equilíbrio precário" e o "jogo de oposições" (ambos extraídos de Decroux); a "omissão" – fragmentação de partes do corpo analisadas isoladamente (pés, mãos, olhos e rosto); "sats" – estado de prontidão, impulso, que constrói as passagens entre as ações, instante que precede a ação no espaço; "Kraft" – força, potência da ação; e elementos subjetivos da "sub-partitura", construídos pelo ator para preencher e justificar as ações.

Como procedimento de confecção da ação em Barba, que tem por objetivo a materialização da "ação real" como célula da "partitura", reconhecemos: a dilatação e miniaturização das ações – dinâmica da "energia"; aplicação dos princípios pré-expressivos enquanto nível de organização do espetáculo; aplicação do "princípio da equivalência", variação rítmica; a relação com os objetos; a relação entre "montagem do ator" e a "montagem espetacular".

LUME

CAPÍTULO 4 - LUME

4.1 Apresentação

O LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas, surge da experiência adquirida por seu fundador Luís Otávio Burnier (1956 – 1995) no período em que foi aluno de Etienne Decroux, do contato com as pesquisas de Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Butô, Kabuki e Kathakáli).

Criado em 1985 na cidade de Campinas, São Paulo, com o projeto de ser um centro de estudo e pesquisa da arte de ator, vem desde sua fundação pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não interpretativas de representação para o ator.

Em seus 25 anos de existência, o grupo criou 23 espetáculos teatrais (13 ainda em repertório) e produziu mais de 11 publicações científico-acadêmicas (entre revistas e livros)⁹⁴. Seus espetáculos, juntamente com o conjunto de workshops e demonstrações técnicas são levados para todo o Brasil e já percorreram mais de 25 países⁹⁵.

O LUME também participou como grupo convidado da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) na França, Itália e Brasil; do *Irvine Work Session* com Jerzy Grotowski nos EUA; e do *International Seminar Research on Actor's Technique* na Dinamarca, Itália e Brasil.

Hoje, como resultado de suas pesquisas, o LUME possui uma metodologia própria para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação; uma maneira particular de trabalhar o clown e a utilização cômica do corpo em cena; uma técnica de imitação e tecnificação das ações do cotidiano, chamada de mimesis corpórea; e um trabalho de

⁹⁴ O LUME também realizou a tradução para o português de duas grandes obras do teatro contemporâneo: *Além das ilhas flutuantes* (de Eugenio Barba, diretor do grupo Odin Teatret da Dinamarca) e *Dicionário da Antropologia Teatral* (organizado por Eugenio Barba e Nicola Savarese). O LUME também edita regularmente a Revista do LUME, publicação científica com artigos específicos sobre a arte e as técnicas de ator. Para mais informações sobre as referências bibliográficas sobre o núcleo, ver o tópico “Referências Bibliográficas” deste trabalho.

⁹⁵ Argentina, Peru, Equador, Bolívia, Costa Rica, Nicarágua, Coreia do Sul, Grécia, Dinamarca, Finlândia, Noruega, Itália, Espanha, Inglaterra, Escócia, França, Bélgica, Alemanha, Polônia, Portugal, Canadá, México, Estados Unidos, Egito e Israel.

teatralização de espaços não convencionais, com ênfase no teatro na rua.

Como fonte de renovação técnica e estética da sua pesquisa, o grupo também se dedica ao intercâmbio com artistas-pesquisadores de companhias teatrais de todo o mundo⁹⁶. Em especial, mantem trocas sistemáticas com importantes mestres do cenário artístico mundial, como Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt (Odin Teatret, Dinamarca), Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo (Japão), Nani e Leris Colombaioni (Itália), Sue Morrison (Canadá), César Brie (Teatro de Los Andes, Bolívia) e Norberto Presta (Argentina/Itália).

As pesquisas sobre a arte de ator desenvolvidas pelo LUME têm sido transmitidas a muitos profissionais e grupos teatrais através de cursos, oficinas e estágios, o que fez com que o núcleo se tornasse uma referência para todos aqueles que se interessam pelo treinamento técnico do ator, pela formação de clowns e pelo redimensionamento do ofício do ator enquanto técnica e ética.

Desde 1995 o grupo está instalado em um casarão da Vila Santa Isabel em Barão Geraldo – distrito que atraiu inúmeras companhias teatrais em busca de um fazer cênico que valorize o ator e reflita sua identidade, e que por isso se transformou em um importante polo de teatro de grupo no Brasil.⁹⁷

⁹⁶ Entre eles:

Teatro Tascabile di Bergamo (Itália), no Brasil, 1987;
Teatro Pottlach (Itália), no Brasil, 1987;
La Carpa (Equador), no Brasil, 1988;
Jerzy Grotowski (Polônia), nos EUA, 1988;
Lina do Carmo (Brasil), no Brasil, 1989;
Roberto Bacci (Itália), no Brasil, 1989;
Teatro Ridotto (Itália), no Brasil, 1990 e Itália, 1997;
Grupo FARFA (Dinamarca), em várias partes do mundo de 1987 até hoje;
Toni Cots (Espanha), no Brasil, 1992 e 1993;
Danielle Finzi Pasca e Teatro Intimo Sunil (Suíça), no Brasil, 1992 e 1994;
Mestre Lee Bou Ning (China), no Brasil, 1993;
Helena Vasina (Rússia), no Brasil, 1993;
Maria Bonzamigo (Suíça), no Brasil, 1993;
Jean Marie Pradier (França), no Brasil, 1994;
Leszeck Kolankiewicz (Polônia), no Brasil, 1994;
Thomas Leabhart (EUA), no Brasil, 1994, 2010;
Philippe Gaulier (França), em Londres, Inglaterra, 1996;

⁹⁷ Barão Geraldo é um distrito da cidade de Campinas, onde também se localiza a UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Em Barão Geraldo destacamos o trabalho continuado da “Boa Cia Teatro” e dos grupos “Teatro Barracão”, “Seres de Luz”, “Matula”, “Para Lá dos Anjos” e “Os Geraldos”. Para saber mais detalhes como Barão Geraldo se tornou um polo de teatro de grupo, ver a dissertação de mestrado de

Em sua sede, o grupo dispõe de um espaço multi-uso para ensaios, cursos e apresentações para até 70 pessoas. Lá também mantem uma biblioteca e uma videoteca abertas ao público com obras de referência para a formação do ator.

Em 2005, na véspera dos seus 20 anos, o espetáculo *Shi-Zen, 7 Cuias* do grupo LUME foi indicado em 2 categorias de premiação da 17ª edição do Prêmio Shell: melhor iluminação e melhor música. Na mesma edição, o grupo foi ainda indicado ao prêmio especial pela continuidade de pesquisa em teatro.

Em 2009, sua sede passou a funcionar como Ponto de Cultura Federal, reconhecido pelo Ministério da Cultura (MinC) como multiplicador artístico e cultural com potente influência em seu meio, reforçando os laços com a comunidade artística da região.⁹⁸

4.2 Integrantes

Em 1985, Luís Otávio Burnier, a musicista Denise Garcia e o ator Carlos Simioni fundam o LUME. Em 1989, o ator Ricardo Puccetti se incorporaria ao grupo.

Em 1995 o LUME aumenta sua equipe com a incorporação dos atores: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Jesser de Souza. E, em 1998, o grupo completa seu quadro de pesquisadores com a chegada da atriz inglesa Naomi Silman.⁹⁹

Assim, hoje o núcleo conta com 7 atores-pesquisadores que se dedicam integralmente à produção, divulgação e aplicação de conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das artes performáticas e cênicas¹⁰⁰, desenvolvendo um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua historiografia e sua técnica.

Com o reconhecimento do LUME como “Núcleo de Pesquisa” da UNICAMP em 1993, além do casarão que passa a utilizar como sede a partir de Abril de 1994, ele

Valmir Santos: *Coreutas de Barão Geraldo: uma transversal do teatro de grupo no distrito de Campinas*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2009.

⁹⁸ Outras informações sobre o LUME podem ser obtidas no site: <www.lumeteatro.com.br>.

⁹⁹ Também participaram do LUME as atrizes: Ana Elvira Wuo, Luciene Pascolat e Valéria Seta.

¹⁰⁰ Conforme estatuto de regimento interno do grupo LUME, deliberação consu-a-19/93, 05/10/93.

também passa a contar com a assistência de um grupo de funcionários que são responsáveis pela administração da sede e pelo setor financeiro, biblioteca, serviços técnicos, produção e assessoria de imprensa do grupo. Hoje, essa equipe totaliza 8 funcionários.

A partir do ano de 1996, e até o ano de 2009, o LUME também contou com a participação ativa da Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber na coordenação das atividades científicas do núcleo e na editoria da REVISTA LUME.

4.3 Característica e Especificidade

Com base no trabalho de grupo e na investigação continuada, os projetos de pesquisa propostos pelo LUME têm característica diversa de outros projetos acadêmicos (isolados e pontuais). Como observa Suzi Sperber, enquanto os pesquisadores de outros centros e núcleos da UNICAMP, desenvolvem seus projetos na solidão, os integrantes do LUME atuam efetivamente dentro do conceito de interdisciplinaridade e mantêm ainda um repertório com vários espetáculos.

É uma pesquisa de campo que envolve a observação de outros grupos humanos. O mergulho dos nossos pesquisadores é muito mais profundo: além da literatura e dos relatos, eles escrevem no próprio corpo o que está no corpo do outro; é uma colagem, com o andar de um, o olhar do outro.¹⁰¹

Como a pesquisa é feita em cima do corpo do ator-pesquisador e a partir de seu material humano trabalhado em grupo durante anos e anos de aperfeiçoamento,

é fundamental a continuidade do trabalho na mesma pessoa-corpo-memória-experiência. O desaparecimento de um ator-pesquisador leva embora a pesquisa científica realizada durante anos; já que mesmo registrada, a continuidade depende desta memória do corpo, até certo ponto, intransferível e incomunicável.¹⁰²

¹⁰¹ Entrevista concedida a Luiz Sugimoto. *Jornal da UNICAMP*, Campinas, 1º a 7 de março de 2010 – ANO XXIV – Nº 452, disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2010/ju452_pag04.php>. Sobre a forma de trabalho do grupo LUME, consulte a tese de doutorado de Luiz Andrade, que estuda o funcionamento do Lume a partir do conceito de *communitas* de Tunnner.

¹⁰² Renato Ferracini, *idem*, ANEXOS.

Suas características, portanto, são o trabalho de investigação de longo prazo, o trabalho em grupo continuado, a interdisciplinaridade das pesquisas e a inscrição do conhecimento no corpo e nos espetáculos elaborados pelo coletivo. Por estes motivos, o núcleo também não comporta a integração aleatória de novos membros.

Já a especificidade do grupo é o caráter científico da sua pesquisa. Nelas o conceito de arte está intimamente ligado à criação e elaboração tanto de uma metodologia como de uma técnica de representação pelo corpo. Neste sentido, a pesquisa do LUME diferencia-se, fundamentalmente, de um trabalho de formação do ator em uma Graduação, ou mesmo em uma Pós-Graduação, que investem em informação sobre linhas interpretativas (naturalistas, performáticas, brechtianas, por exemplo).

4.4 Objetivo

Como observa Ferracini, o objetivo principal do grupo é estudar a arte do ator em profundidade, focando seus diversos componentes, suas técnicas e métodos de trabalho.

Não estamos apenas preocupados com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator como pessoa, como filho de determinada cultura e como profissional do palco.

A meta de nossas buscas é a obra de arte, mas nos concentramos em *como* fazer, pois entendemos que, no domínio da arte, a técnica e a criação são inseparáveis. Por esse motivo, ao longo dos anos, o LUME elaborou técnicas corpóreas e vocais de representação a partir da corporeidade pessoal de cada ator.¹⁰³

Ao voltar-se para a “formação do ator”, e não especificamente para a criação de espetáculos (objetivo principal de um grupo tradicional de teatro), a proposta do LUME aproxima-se do conjunto de experiências que a partir dos anos 60 se dedicaram a pesquisar uma nova forma de expressão do ator. Este fato que permite considerar o grupo LUME como representante do “Teatro de Pesquisa”, conforme definido neste trabalho.

¹⁰³ Cf Renato Ferracini, *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (anexos da versão disponível para download no site <www.renatoferracini.com>).

Por sua vez, seus membros, ao se dedicarem prioritariamente ao desenvolvimento de critérios técnicos e éticos para a formação do ator, podem ser considerados como “atores-pesquisadores”.

E seus espetáculos, nas diversas linguagens que transitam, por aplicarem os conhecimentos técnicos desenvolvidos durante os treinamentos, guardam, para além do seu valor estético, um caráter de “demonstração” de sua metodologia de trabalho.

4.5 Proposta

Segundo Suzi Frankl Sperber, a pesquisa do grupo LUME consiste na busca de uma metodologia para a elaboração, codificação e sistematização de uma “técnica pessoal” de representação através da dilatação e dinamização das energias potenciais do ator (suas vibrações corpóreas), e em como transpor essa técnica pessoal para um processo de montagem de espetáculos.¹⁰⁴

Sua proposta pauta-se, portanto, por uma perspectiva técnica do trabalho do ator, ou seja, ligada exatamente à dimensão exterior do trabalho do ator e à sua capacidade de articular seu discurso, de operacionalizar sua faculdade criadora para lhe dar forma. Por outro lado, ao propor como base do trabalho do ator suas “energias potenciais”, ou seja, sua dimensão interior, regida por impulsos em princípio fora de controle, revela o desejo de encontrar uma metodologia que permita uma elaboração técnica pessoal. Busca, da mesma forma que Stanislávski com sua “técnica viva”, de Barba com sua “técnica em vida” e Grotowski com sua “via negativa” e sua “técnica da transiluminação” do “ator total”, uma forma de restabelecer tecnicamente o contato entre a “vida”, que anima a criação, e a “forma”, que lhe permite ser articulada. Como veremos adiante, toda a proposta do trabalho técnico do grupo LUME está baseado em como conectar essas duas dimensões do trabalho do ator, a interior e a exterior.

A este respeito, Ferracini observa que:

¹⁰⁴ In Renato Ferracini, *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006, p.32.

O termo “técnica” tem hoje uma amplitude muito grande de significados, indo desde metodologias que permitam e/ou induzam uma elaboração técnica pessoal até esquemas codificados e sistematizados em uma estrutura gramatical organizada e precisa; desde exercícios ginásticos até complexas formas de expressão (exemplo típico de técnicas orientais codificadas como o Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, entre outras). O termo “técnica” pode, portanto, ser entendido como a capacidade objetiva do artista de articular seu discurso, de operacionalizar sua faculdade criadora. No caso específico da arte de ator, temos ainda um importante fator complicador: no momento em que sua arte acontece, o ator deve estar presente e vivo diante de seus espectadores. A técnica de ator, por ser técnica de arte, não pode ser de dimensões puramente cotidianas e/ou mecânicas. Suas ações, suas energias, sua presença devem estar ampliadas ou “dilatadas” para recuperar o termo decrouxiano da palavra. Portanto, a técnica de ator trabalha, em sua essência, com a polaridade vida e forma, o que Appiá chama “técnica viva” e Barba, de “técnica em vida”.¹⁰⁵

Assim, desde sua criação em 1985, o LUME desenvolveu um sistema de treinamento cotidiano e sistematizado, tanto físico quanto vocal, para atores, que vem sendo aprimorado por seus atores-pesquisadores por meio de um trabalho diário, baseado em princípios técnicos retirados de formas teatrais diversas e em metodologias criadas pela própria equipe.

Essa busca pela elaboração de técnicas de representação para o ator levou o LUME a desenvolver cinco linhas de pesquisa de base:

- Treinamento Técnico/Energético/Vocal cotidiano do ator
- A Dança Pessoal, que é a dinamização de energias potenciais do ator;
- O estudo do *clown* e da utilização cômica do corpo;
- A Mímesis Corpórea, que é a imitação e tecnificação das ações físicas encontradas no cotidiano; e
- A Teatralização de Espaços não Convencionais;

¹⁰⁵ Renato Ferracini, *idem*, p.32.

4.6 Arte de ator

Antes de discorrer sobre o projeto inicial do LUME, gostaria de abordar a expressão “arte de ator”, que não só é muito recorrente na literatura sobre o LUME como, de certa forma, sintetiza seu pensamento, sua filosofia e seus objetivos. Para tanto, transcreverei um texto escrito por Burnier, alguns anos após a fundação do LUME, para fundamentar sua proposta de teatro. A meu ver, este texto mostra não só a clareza e a coerência do autor em relação às suas propostas como, ao localizar sua contribuição dentro de uma genealogia de mestres que o inspiraram, evidencia sua estreita relação com a tradição teatral de que faz parte.

A Arte de Ator¹⁰⁶

Yan, alma para os índios. Estaria ela perdida, esquecida, ou em simples e imperceptível transformação? Uma transformação que por não ser muito percebida, vem a ser perigosa. Como lutar contra o que sequer percebemos, contra o que não se sabe? Será possível ter consciência daquilo que não se percebe?

A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em *o quê* dizer, mas no *como*. Quando atinge a percepção, é que ela revoluciona. É no inconsciente que encontramos nossa particularidade, nossa individualidade, mas também os elos que nos atam uns aos outros. E a arte, quando logra atingir nosso inconsciente, nossa percepção profunda, vasculha um universo equiparável ao dos sonhos, dos pesadelos, como desejou Artaud.

Mas para atingir este universo interior, subjetivo, perceptivo, a arte precisa fazer uso de instrumentos materiais objetivos. Com frequência se diz que o instrumento de trabalho do ator é o seu corpo. Falso. O instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o *anima*, mas sem ele não seríamos pessoas, mas *anjos*. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que irradia uma vibração, uma presença. É o *corpo-em-vida*, como prefere Eugenio Barba, o instrumento do ator. Existem, no entanto, como nota o próprio Barba, pelo menos duas

¹⁰⁶ In: FERRACINI, Renato (org) *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisseia do Corpo Pesquisador*, p.25. Texto originalmente publicado em 1999, na Revista do LUME, No.2.

dimensões deste *corpo-em-vida*: a dimensão física e mecânica e a dimensão interior. As duas formam uma unidade. Esta unidade, no âmbito do trabalho do ator, nem sempre é ou pode ser trabalhada como tal. Ela deve ser vista não como ponto de partida, mas como ponto de chegada. Pode-se, e é muitas vezes necessário, trabalhar estas dimensões separadamente.

No entanto, não se pode perder de vista a unidade. Trabalhar tão somente a dimensão física e mecânica seria formar jovens belos e fortes, mas não necessariamente atores; trabalhar apenas a dimensão interior poderia ser terapêutico, mas tampouco formaria atores. Uma não existe sem a outra, mesmo que o enfoque possa estar momentaneamente concentrado em uma ou outra destas duas dimensões. A imagem usada por Artaud é novamente bem vinda: *atletas afetivos*.

Se o corpo não é tão somente corpo, mas *corpo-em-vida*, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele *é* memória, como disse Grotowski. Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele *permita dizer*. Não *mostrar* o que ele é, mas *revelar* o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a *revelar*. A revelação pede generosidade e coragem. Uma máscara pode mesquinha e covardemente esconder, ou revelar, dilatando o que não se vê. Depende de *como* ela é usada. Um corpo também. Podemos nos esconder atrás de nosso corpo, de maneira a deixá-lo belo, e isto não ser senão uma forma de escamotear o que temos medo de ser ou demonstrar. Ou, ao contrário, por meio do corpo podemos revelar o que somos e sentimos. O artista descobre por meio de sua arte o sentido das coisas. Ele não *diz* o sentido, nos permite descobrir *um* sentido. E, paradoxalmente, este sentido não está em outro lugar se não em nós mesmos. O artista e sua arte abrem, portanto, caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está *adormecido, esquecido*. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a *memória*.

A busca do ator, assim como a de todo artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e econômico é a incontestável tentativa de reavivar a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando

energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.

4.7 Ética

Ultimo ponto que deve ser destacado, antes de entrar na descrição do projeto de investigação do grupo e suas linhas de pesquisa, diz respeito à dimensão ética do trabalho do grupo.

Durante o período de pesquisa deste mestrado, tive a oportunidade de participar de cursos e oficinas oferecidos pelo grupo para a transmissão de seus conhecimentos. Em todos esses momentos, foi marcante a postura “ética” dos membros do grupo em relação ao trabalho realizado. Com o tempo, percebi que para o LUME, entrar em sala de trabalho implica automaticamente na adesão a um conjunto de “princípios” e “regras” que mais tarde observei são fundamentais para o desenvolvimento de sua proposta.

Como observa Renato Ferracini,

Uma das questões essenciais para que o *desnudar-se* do ator possa acontecer é criar um ambiente propício e íntimo, dentro da sala de trabalho. Essa intimidade será definida no relacionamento dos atores entre si, e também na relação dos atores com o próprio ambiente. Para que isso seja objetivado, foram criadas, dentro do LUME, “regras” que ajudam a definir essas relações¹⁰⁷.

O ator do LUME busca uma técnica e uma manipulação de energia que seja *extracotidiana*. Assim, a relação entre os atores, em sala de trabalho, não pode ser ditada por regras cotidianas. Portanto, para se quebrar com o padrão da comunicação cotidiana, uma das regras principais é o *silêncio*.

Dentro da sala não se conversa, em hipótese alguma, e as palavras somente podem ser utilizadas, única e estritamente, pelo orientador, quando necessita “passar” alguma instrução, ou ainda pelos atores, quando desejam propor algum trabalho para os demais. Mesmo assim, deve-se buscar, sempre que possível, uma

¹⁰⁷ Renato Ferracini, *Café com Queijo: Corpos em Criação*, idem, p.135.

comunicação não-verbal, mas sensorial e energética, proporcionada pelo próprio trabalho que está sendo executado no momento.¹⁰⁸

Outra regra simples que suscita a disciplina do ator em relação aos companheiros e ao próprio ambiente de trabalho, é a proibição do atraso. Existe uma tolerância de cinco minutos, depois do treinamento iniciado. Se o ator chegar depois disso, não deve entrar na sala, sob o risco de cortar a concentração dos demais e quebrar o “fio” que liga o trabalho de seus companheiros.

Esse “fio” é uma imagem usada pelos atores do LUME para designar a construção da energia cotidiana em sala de trabalho.¹⁰⁹ Assim que o ator começa seu treino, deve “puxar esse fio” consigo e buscar nunca quebrá-lo durante o período de treinamento. É como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda. Cada vez que esse *fio* é rompido por algum elemento externo e que desconcentre, o ator tem que recomeçar o trabalho a partir do zero, puxando-o novamente de seu início. É um fio tênue que facilmente se corta com qualquer agressão ao espaço de trabalho, como uma entrada brusca de um ator atrasado ou qualquer conversa cotidiana.¹¹⁰

Outra regra, e talvez a mais importante, é a proibição de comentar sobre o trabalho do companheiro com outros atores e, principalmente, com terceiros. Isto refere-se não somente ao trabalho do outro, mas também sobre o seu próprio trabalho.

Essa é uma regra essencial, pois protege o ator, fazendo com que ele possa mostrar e confiar aos seus companheiros de trabalho suas dificuldades técnicas, suas frustrações e suas vitórias na busca de energias escondidas e emoções mais profundas. O espaço, dessa forma, passa a ser privado e íntimo, mesmo se o treinamento é realizado em equipe.¹¹¹

Com esse código de ética, o espaço de trabalho passa a ser um local seguro para a entrega total do ator. Nele não se come, não se fuma e não deve ser usado para reuniões

¹⁰⁸ Renato Ferracini, *idem*, p.135.

¹⁰⁹ A “energia cotidiana em sala de trabalho” nesse caso é a busca das relações extracotidianas. Assim, o cotidiano do ator passa a ser a busca extracotidiana. Cf. Renato Ferracini, *idem*.

¹¹⁰ *Idem*, p.135.

¹¹¹ *Idem*, p.136.

ou festas. Ele deve ser respeitado como a “testemunha, sempre silenciosa, de um desnudamento dos atores, geralmente difícil e doloroso”.

4.8 Projeto Inicial

O projeto inicial de Burnier para o LUME era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica; e também estudar as corporeidades próprias das manifestações populares brasileiras, como *bumba-meu-boi*, *folia de reis*, *maracatu*, *congada*, *batuque de Minas*, *capoeira*, *candomblé*, *umbanda*, entre outras.

Chamava a atenção de Burnier (em comparação com o comportamento do europeu) a forte expressividade da corporeidade do brasileiro. Reconhecia nesses corpos em ação a mesma “presença” que tanto chamava sua atenção nas técnicas codificadas de representação do oriente. Entretanto, rapidamente constatou que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas impossibilitava qualquer elaboração técnica a partir dos elementos encontrados nessas manifestações. Conclui, então, que para viabilizar seu projeto “Urgia dar um passo atrás”.¹¹²

É neste momento que Burnier redimensiona sua pesquisa para, antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre as corporeidades da cultura brasileira, “delinear os caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator”.¹¹³ Como estes caminhos não poderiam ser teóricos, já que não lhe interessava reproduzir nenhuma técnica estrangeira e sim criar uma técnica pessoal de representação baseada na particularidade que encontrava nos corpos de seus atores, os caminhos deveriam ser práticos. Para encontrá-los, ele precisava percorrê-los.

Procura então atores-pesquisadores que pudessem se submeter a disciplina de trabalho e às exigências que sua pesquisa demandava. Atores que seriam ao mesmo tempo “objetos de estudo” e “cobaias”. O primeiro ator com que trabalha é Carlos

¹¹² Luís Otávio Burnier, *idem*, p.13.

¹¹³ *Idem*.

Simioni, com que iniciou o que chamaram na época de “treinamento pessoal”. Este treinamento levou a elaboração de uma “técnica pessoal” que, posteriormente, configurou-se na “Dança Pessoal” do ator.

Com o passar do tempo, os caminhos começaram a se delinear e Burnier encontrou elementos objetivos que lhe possibilitaram comprovar que sua pesquisa estava no curso correto de uma real edificação técnica para o ator. Após praticamente 4 anos de trabalho em sala de ensaio, Burnier e Simioni decidem aplicar os resultados obtidos com o treinamento que desenvolveram em uma montagem teatral para a verificação da aplicabilidade cênica da técnica criada. Assim, Burnier e Simioni, com a colaboração da musicista Denise Garcia, montam o espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade” (uma homenagem a santo Agostinho no percurso de sua conversão mística).

Posteriormente entram no grupo os atores Ricardo Puccetti, Luciene Pascolat e Valéria de Seta. Com o interesse de Puccetti no estudo do Clown, inicia-se um novo campo de estudo no LUME: o “Clown e o sentido cômico do corpo”. Já com Pascolat e Seta, Burnier busca uma elaboração técnica a partir da imitação de corporeidades (que chamou de “Mímesis Corpórea”) – esta pesquisa seria desenvolvida pelas atrizes a partir da montagem de um espetáculo baseado no universo da Valsa No.6 de Néelson Rodrigues (espetáculo que se chamou “Wolzen”).

Desafios e dilemas

Burnier afirmava que “Para que a arte seja plena, o artista deve estar pleno em sua arte”¹¹⁴. Levando isso em conta e considerando que para ele o teatro é a “arte de ator”, é possível concluir que a plenitude desta arte só é alcançada com a plenitude do ator. Dentro da tradição na qual Burnier se insere, essa plenitude do ator passa necessariamente pelo domínio técnico do seu ofício e, principalmente, pelo controle do seu instrumento de trabalho: seu corpo (sem esquecer que quando falamos de corpo estamos também falando de voz).

¹¹⁴ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.62.

Em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa, Burnier estudou três anos com Etienne Decroux (criador da Mímica Corporal), conheceu Eugenio Barba (criador da Antropologia Teatral), teve contato com Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, com o trabalho Jerzy Grotowski (através da atriz Rena Mirecka) e de mestres do teatro oriental (Nô, Kabuki e Kathakáli). Voltou, portanto, com um considerável *know-how* a seu dispor para o trabalho de elaboração técnica que queria empreender. Entretanto, como Burnier observa:

essas técnicas que estudei e aprendi haviam sido elaboradas em um contexto teatral específico, pertenciam a culturas precisas (europeia, indiana e chinesa...). Ensiná-las para atores brasileiros acarretaria no mínimo um risco de se operar mais um processo de aculturação, ou seja, valorizar outras culturas em detrimento da nossa, o que estava longe de ser minha intenção. No entanto, não podia negar a importância de tais conhecimentos. Na técnica de Decroux, no *Kathakáli* e na ópera de Pequim, existia um conjunto de elementos, princípios, que, no meu entender, era importante, mais do que *útil*, era operativo, objetivo.¹¹⁵

Burnier sabia que esses elementos técnicos forneceria ao ator instrumentos capazes de nortear a edificação de sua arte, entretanto sabia também do risco que corria de aculturar este ator e matar o que lhe era próprio e alimentava sua expressividade. Logo, ele se perguntava: como romper com a dimensão cotidiana e introduzir outra, artística, sem ir de encontro à própria cultura do ator? Seu dilema era: como aculturar sem aculturar? Como dotar o ator de uma técnica sem ensiná-la?

Foi então que me coloquei a seguinte questão: será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporalmente e de *corporificar* suas energias potenciais, não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo? Esta *técnica particular*, por se manifestar tão somente ou prioritariamente numa dimensão cotidiana, isto é, não dilatada, não projetada teria elementos particulares, pessoais e culturais que não seriam visíveis nem se encontrariam conscientemente estruturados. No entanto, uma vez trabalhados, dilatados e transferidos para o contexto teatral, poderiam compor uma base de elaboração técnica para o ator condizente com sua pessoa e com sua cultura.¹¹⁶

¹¹⁵ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.61.

¹¹⁶ *Idem*.

Pesquisando a técnica particular do ator Carlos Simioni, suas pesquisas o levaram ao estado da “dança pessoal”. Posteriormente, já em um segundo momento da pesquisa e com novos atores, procurou verificar a possibilidade de elaborar uma técnica que trabalhasse com a dinamização das energias potenciais e humanas do ator e com a consequente necessidade de codificação corpórea decorrente do estudo do clown. Um terceiro desdobramento das pesquisas, foi a tentativa de criar uma técnica de representação a partir da imitação direta de ações físicas e vocais de pessoas diversas. Essas três linhas de investigação, específicas e diferentes entre si, mas a partir de uma base comum de trabalho, constituíram o projeto de investigação dos 10 primeiros anos do LUME.

4.9 Treinamento

Tendo em vista a elaboração desta “técnica particular” que parte da maneira pessoal do indivíduo agir, o primeiro passo de Burnier foi criar um espaço para o ator trabalhar a “si” mesmo. Desenvolveu então um treinamento onde o ator, além de trabalhar o aspecto físico, trabalhasse também o seu universo interior. Mais do que o universo interior do ator, interessava a Burnier estabelecer formas de contato entre o o corpo e seus processos interiores. Neste sentido, Burnier, que tinha em mente a ideia do “Atleta Afetivo” de Artaud , defendia que

O treinamento do ator não pode, portanto, negligenciar um trabalho que permita o contato corpo-pessoa. Ele deve, ao contrário, abrir os canais para essa comunicação, permitindo o desenvolvimento da pessoa e o modelar e articular de seu corpo. Trabalhar essa polaridade é fundamental para o ator e para que o treinamento tenha sentido e seja útil para sua arte.

Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é ação física. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como maneiras de *dinamizar* suas energias, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da

articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores.¹¹⁷

Para isto, Burnier desenvolve dois tipos de treinamento: o energético e o técnico. O treinamento técnico visa ao aprendizado do desenhar e delinear das ações no tempo e no espaço. Já o treinamento energético visa a “limpeza” de energias primeiras, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram “adormecidas” no ator.

Ricardo Puccetti observa que:

O treinamento energético vai além das fronteiras do puramente técnico. Ele possibilita ao ator entrar em contato e revelar, livre do crivo do intelecto e do racional, a geografia das regiões mais profundas de sua pessoa. O “treinamento” provoca e ocasiona uma diminuição do lapso de tempo existente entre um impulso e a ação. O ator extravasa ações corporais e sonoras genuínas, repletas de sensações e de emoções muitas vezes contraditórias.¹¹⁸

Esse tipo de treinamento, ao diminuir o lapso de tempo entre o impulso mental e a ação física, permite que cada ação tenha uma íntima relação com a pessoa e seu “universo interior”. Ele busca, portanto, atingir energias interiores mais profundas que são imanentes do indivíduo, mas que normalmente se encontram em estado potencial, ou seja, adormecidas. Como observa Burnier, mais do que “fazer ações” o treinamento energético ocasiona um contato com as “vibrações” e “pulsões” do ator, o que permite que o ator experimente, além do seu aspecto físico, diferentes “qualidades” e “nuanças” de suas ações.

A importância do treinamento técnico para o trabalho do ator está, sobretudo, na assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar e articular o corpo a partir de certos princípios de uso do corpo cênico. Sobre este momento, Burnier observa que:

O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar por meios delas seus princípios. Importantes eram as experiências práticas, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as

¹¹⁷ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.63-64.

¹¹⁸ Apud Luís Otávio Burnier, *idem*, p.139.

dores físicas decorrentes do “rasgar do corpo” de um determinado exercício. O ator ia adquirindo uma nova cultura corpórea artística. Essas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias musculares que nos interessavam. Eram essas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica.¹¹⁹

Em um terceiro momento, após muitas sessões de treinamento energético, algumas ações recorrentes foram detectadas. Passou-se, então, a trabalhar de forma técnica sobre esse conjunto de ações que guardam uma relação profunda com o ator, depurando-as e codificando-as. A ênfase, neste momento, foi sobre o controle da ação, ou seja, sobre o “conhecimento, domínio e aprimoramento de suas linhas, de seus desenhos, ao mesmo tempo em que se busca manter *dinamizadas* as energias potenciais ativadas no treino energético, ou seja, o *fluxo de vida*”.¹²⁰ A essa terceira abordagem técnica do treinamento Burnier chamou de “treinamento pessoal”.

Assim, o treinamento pessoal leva o ator a um conjunto de ações esparsas e desconexas, mas que ecoam de maneira muito particular, quase nunca racional, que são como um “extensão física de sua pessoa”.¹²¹

Essas ações começam, pouco a pouco a formar o seu léxico. Com elas, ele [o ator] começa a *conversar* consigo mesmo e mais tarde com o espaço. Elas acabam por se constituir num *meio* pelo qual ele interage com o espaço externo, estabelecendo contato entre sua pessoa e o outro. Ele não está mais “solto”: improvisa com códigos que vão se fixando cada vez mais, que vão se precisando cada vez mais detalhadamente. O treinamento pessoal começa a virar uma espécie de *dança*. Uma dança das energias, das vibrações, uma dança pessoal.¹²²

Ainda sobre o treinamento, uma última observação se faz necessária. Para Burnier, “O treinamento prepara o ator que prepara a obra”, assim o treino trabalha com impulsos, movimentos, ritmos, etc.; ele cria, restaura e aprimora as ações físicas. No entanto, como observa Burnier:

¹¹⁹ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.65.

¹²⁰ *Idem*, p.63.

¹²¹ *Idem*, p.144.

¹²² *Idem*.

quando estamos preparando uma obra, não pensamos mais em categorias de treinamento, mas de montagem. Para a montagem conta somente o que estiver assimilado, ancorado no corpo, e se delinear como uma técnica. Uma vez que exista a técnica, podemos dar início aos *ensaios*, ou seja, à preparação da obra.¹²³

Dentro desta noção expandida de treinamento, para Burnier existia um “treinamento avançado” para o ator, ou como dizia uma “ante sala para o ensaio”, situado no meio do caminho entre o treino e o ensaio. E via o trabalho com as imitações e com o clown este momento de treinamento avançado.

Ele não é mais propriamente um treinamento, pois não trabalha tão-somente os componentes das ações físicas, mas a imitação de ações realizadas por outrem; em contrapartida, ele não deixa de ser um treinamento, pois trabalha a elaboração e o aprimoramento de ações físicas. Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas exige um treino especial. (...) Por esses motivos, a técnica da mimesis corpórea se situa entre o treinamento e a montagem.¹²⁴

O mesmo ocorreria com o clown, cujo treinamento já contem elementos específicos que o aproximam da representação, entretanto mantendo ainda a característica de ser um momento onde claramente o ator “se” trabalha e aos elementos de sua arte.

4.10 O pêndulo Vida-Forma no trabalho do ator

É importante observar que não interessava a Burnier nem a pura técnica, nem a pura expressividade, para ele a potência do trabalho do ator residia justamente no movimento pendular entre “vida” e “técnica”:

Para Stanislávski, a qualidade de ser “verdadeiro” e “sincero” era fundamental: “A habilidade de ser sincero em cena – isto é o talento” (Toporkov, s.d., p.158). Sua busca pode ser resumida em como representar uma qualidade em vida em cena, como por processos específicos desta “técnica de corporificação” (Toporkov, s.d., p.196), recuperar e manter essa qualidade de vida, essa organicidade. Por isso, para ele, a *linha de ações físicas* era de maior

¹²³Luís Otávio Burnier, *idem*, p.181.

¹²⁴ *Idem*, p.181-182.

importância. A busca de Grotowski também residia neste preciso espaço entre a vida e o artifício: como através de um fazer estruturado e fixo, reencontrar o fluxo de vida. O paradigma da arte do ator está precisamente entre esses dois polos. Perdê-lo de vista é como parar o sino da igreja: se não tocar, não vibrar, não chamar os fiéis perde o sentido.¹²⁵

Por isso, nos dez primeiros anos de experimentações realizadas pelo LUME, Burnier concentrou todos os seus esforços na busca de uma “elaboração técnica que trabalhasse a polaridade vida-forma”.¹²⁶

Como vimos, a proposta da abordagem técnica para o treinamento do ator do LUME se operacionaliza de duas formas: uma *pessoal*, que corresponde a “tecnificação” de processos pessoais relativos à dinamização das energias potenciais próprias de cada ator; e outra que atua através do aprendizado de técnicas já elaboradas e codificadas via um aprendizado que vem imposto de fora. Já quanto ao “terceiro momento” do treinamento de que fala Burnier, este se dá quando os dois primeiros se conectam.

Assim, para relacionar *treinamento energético* e *treinamento técnico*, podemos recorrer novamente à imagem do pêndulo: o primeiro trabalha com o lado caótico do trabalho do ator, em que está inserido a vida cênica. O segundo trabalha o lado frio, técnico e muscular. Sobre esse movimento, que perpassa toda metodologia de treinamento do LUME, Renato Ferracini observa que

Cabe, ao ator, buscar esse foco e esse centro, do qual o pêndulo não se aproxima, e nem se distancia, nem de um lado nem do outro. Deve-se encontrar o equilíbrio. Isso também significa que esse centro deva ser buscado sempre: no *treinamento energético*, encontrar os meios corpóreos para modelar o extravasamento da energia; e no *treinamento técnico*, buscar sempre realizar os trabalhos descobrindo, no corpo, como deixá-los orgânicos.¹²⁷

Para Burnier,

Trabalhar a arte de ator significou, para nós, constatar a fragilidade com que vêm sendo trabalhados pelos atores os polos extremos da

¹²⁵ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.100.

¹²⁶ *Idem*, p.65.

¹²⁷ Renato Ferracini, *idem*, p.150.

criação e da técnica. De um lado, no que tange ao método ou aos elementos técnicos, notamos a completa ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação codificadas e estruturadas, e de outro, no que tange à criação ou à vida, sentimos a incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator. Ao acentuar e explorar, de modo a reforçar estes polos, é que poderemos, na prática, realizar um estudo objetivo que nos permita vislumbrar a arte de ator.¹²⁸

A polarização presente nos treinamentos do grupo entre “vida-forma”, opera e dinamiza todo o sistema de representação proposto e, portanto, está na base de sua técnica. Sobre os riscos e a necessidade de conectar estes dois processos, Burnier observa que,

Na busca de edificar uma técnica de representação para o ator, minha maior dificuldade foi a de não criar formas estereotipadas de comportamento, mas, ao contrário, procurar as formas resultantes de processos interiores profundos e significativos. Existiam dois riscos sérios, um primeiro de criar pura forma, e um segundo de me perder no universo interior do ator sem conseguir uma articulação operativa desse processo capaz de delinear elementos técnicos e objetivos. O universo das emoções não podia ser negado, mas tão pouco eu podia permitir que o ator se perdesse na ilusão de plenitude que ele ocasiona. Voltemos a Stanislávski: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos, só podemos fixar as ações físicas. [...] Não pensem no caráter, na experiência emocional. [...] Não podemos confiar meramente em nossa 'presença' no palco: devemos trabalhar nossa arte, nossa fala, nossa atuação”.¹²⁹

Como vemos, neste processo de elaboração técnica existe um tensionamento constante entre ativar e manter vivo o fluxo de vida do ator e fixar e codificar as ações físicas decorrentes (e recorrentes) deste processo de “*vivificação*” que o LUME chama de dinamização das energias potenciais do ator. Assim, podemos concluir que interessava à Burnier encontrar o “fluxo de vida” do ator, recriar artificialmente em cena o “corpo em vida”, e ele intuiu que isso só seria possível se articulasse esses dois polos fundamentais.

¹²⁸ Apud Renato Ferracini, *idem*, p.24.

¹²⁹ Luís Otávio Burnier, *idem*, 81.

4.11 Principais influências históricas

Embora o LUME tenha construído uma metodologia própria para o trabalho do ator, não é possível abordar suas propostas sem levar em conta as principais referências históricas que influenciaram a constituição do pensamento teatral que está na base de sua prática. Estas referências foram quase todas tomadas por Burnier no período em que ele esteve na Europa durante o período que chamamos de “anos de formação”.¹³⁰

Assim, como principais referências históricas que deram origem ao LUME, podemos citar, em especial, as experiências da primeira fase do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski na Polônia, sobretudo através do contato que Burnier teve com Rena Mirecka, atriz do Teatro Laboratório; o treinamento de ator criado na Dinamarca pelo reconhecido grupo Odin Teatret; as observações e enunciados da Antropologia Teatral, desenvolvida por Eugenio Barba e seu grupo de colaboradores da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA); e, principalmente, o pensamento de Etienne Decroux e os fundamentos de sua Mímica Moderna, sistematizada por ele na França.

Como observa Renato Ferracini, a grande base do trabalho do LUME veio da experiência de Burnier com a Mímica Corpórea de Decroux e de sua experiência com Rena Mirecka. De Decroux, Burnier herda todo o pensamento teatral, a concepção do teatro como “arte de ator” e todo o trabalho com as ações físicas. De Rena vem a questão do limite, da visceralidade do trabalho do ator e da necessidade do desbloqueio físico dos impulsos (a via negativa de Grotowski).

Já sobre a influência de Eugenio Barba e da Antropologia Teatral, Ferracini lembra que “a influência do Odin vem muito mais via Iben Rasmussen [através do grupo Ponte dos Ventos] do que de Barba”. Curiosamente o ator coloca que o instrumental conceitual da Antropologia Teatral foi importante para Burnier justificar e fundamentar sua pesquisa, mas que, para o treinamento do ator em sala de trabalho, o entendimento dos princípios pré-expressivos de Barba pouco contribuiu para o desenvolvimento do trabalho prático. Assim, a maior fonte de influência exercida pelo Odin sobre o trabalho do LUME se deu através da participação de Carlos Simioni no grupo Ponte dos Ventos de Iben, uma

¹³⁰ Estas experiências serão descritas no item 4.14.1

vez que o ator trazia para o Brasil os exercícios que aplicavam na prática todos os princípios da Antropologia Teatral e aqui os adaptava segundo a proposta de trabalho do LUME.

Ainda sobre as principais referências que estiveram na base do grupo LUME, seria justo citar o Teatro Oriental, em especial a influência que o Teatro Butô exerceu sobre o grupo. Entretanto, consideramos que nos primeiros dez anos da história do LUME (período em que a base da proposta de trabalho do grupo se consolidou) a influência do Butô se deu de forma indireta. É certo que existiam muitos pontos de contato entre a linguagem desenvolvida pelo LUME e pelo Butô – Carlos Simioni conta que o primeiro encontro com Kazuo Ohno se deu ainda em 1986 no Teatro Anchieta de São Paulo –, mas a nosso ver, neste momento, as linguagens convergiam no “resultado” e não no pensamento e na técnica. Na verdade, foi justamente essa “convergência” dos resultados que levou Burnier a se interessar pela técnica do Butô e a estreitar laços com mestres como Natsu Nakajima e Anzu Furukawa. Como observa Ricardo Puccetti, quando os orientais assistem o seu espetáculo “Cnossos” eles enxergam o seu trabalho como dança Butô, um Butô ocidentalizado. Entretanto o ator frisa que “chegamos a resultados próximos, mas por caminhos diferentes”.

Sobre o papel que estas referências desempenharam na formação da proposta de trabalho de ator do grupo LUME, Renato Ferracini chama a atenção para dois pontos que normalmente são pouco observados: a influência dos aspectos éticos ligados ao trabalho dessas referências e os aspectos invisíveis de suas práticas. Segundo Ferracini,

O interessante de localizar essas referências é muito mais pensar nos aspectos éticos e invisíveis do trabalho do ator do que localizar as influências técnicas dessas correntes. O LUME não tem a influência de nenhum desses no aspecto formal técnico, ou seja, nós não temos uma linha Decroux, uma linha Grotowski no aspecto formal. O interessante que o Luís Otávio Burnier captou dessas pessoas é que elas de certa forma trabalhavam o aspecto ético e principalmente um aspecto que é muito difícil de falar que é esse aspecto invisível, da força, da potência, esse aspecto da presença, da organicidade. Quer dizer, por linhas diferentes essas pessoas buscavam isso. Assim, se eu fosse localizar as influências dessas pessoas, eu diria que elas estão muito mais em um terreno abstrato dessas relações de força, do que essas pessoas buscavam, do que no terreno mais

concreto da forma e da formalização técnica que elas propuseram através ou atravessados por essa força e por esta potência.¹³¹

Para Ferracini, Burnier, a partir da experiência que teve com esses grandes mestres e renovadores do teatro do século XX, “entendeu ou intuiu essa questão do limite”. Entendeu de forma muito concreta e objetiva a necessidade do ator “vivenciar e experienciar limites” – de levar o corpo do ator ao limite do equilíbrio físico e psicofísico para deste lugar construir sua “força”.

Assim, como vimos, não só as questões técnicas foram relevantes para a constituição da proposta de trabalho do grupo LUME, como também todas as questões ligadas ao aspecto ético do trabalho do ator e todo o pensamento invisível que perpassa suas principais referências. É sobre esta “tradição” e em profundo diálogo com ela que o grupo LUME alicerçou sua proposta de trabalho.

4.12 Linhas de Pesquisa

A elaboração de uma *técnica pessoal* para a arte de ator levou a criação de cinco linhas mestras de pesquisas dentro do LUME: Dança Pessoal, Mímesis Corpórea, O Clown e o Estudo Cômico do Corpo, Treinamento Técnico/Energético/Vocal Cotidiano do Ator, e Teatralização de Espaços não Convencionais.

Embora as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo LUME trabalhem técnicas diferentes, todas convergem para a “arte de ator” e tem como “base” o treinamento técnico desenvolvido cotidianamente pelo grupo.

Uma das principais características do trabalho do LUME é ele ser eminentemente empírico, ou seja, é a própria experimentação que determina os caminhos da investigação. A pesquisa avança na medida que a prática vai confirmando ou contradizendo as hipóteses colocadas, ou seja, teorizando a partir da prática, novas hipóteses e novos caminhos foram construídos.

¹³¹ Entrevista concedida por Renato Ferracini em 2010

Sobre o caráter experimental do trabalho do grupo, Suzi Sperber, coordenadora do LUME de 1996 a 2009, aponta que dentro desta metodologia nem sempre é possível visualizar os resultados, mas observa que “Nós não partimos de certezas, mas de suspeitas” e lembra que “É verdade que projetos que começam com tudo já delineado são mais confortáveis, mas eles também não trazem nada de novo”. Assim, podemos dizer que a inovação decorrente da experimentação é uma importante marca do grupo LUME.

4.12.1 Dança Pessoal

Esta pesquisa visa a elaboração e codificação de um procedimento técnico “pessoal” de representação que tem como base a dilatação corpórea e a dinamização das energias potenciais do ator. Busca investigar as diferentes tonalidades e nuances que compõe a corporeidade (corpo e voz) singular de cada ator, na tentativa de estabelecer codificações de dinâmicas, estados e matrizes de ações corpóreas e vocais encontradas pelo ator em treinamento cotidiano. Este léxico expressivo singular, concreto e codificado será retomado na etapa seguinte de montagem de espetáculos artísticos como material de base para a criação atoral.

A dança pessoal é “filha” do treinamento energético e com o passar do tempo diversas variantes desse treinamento se estruturaram. Sobre a diferença entre a dança pessoal e o treinamento energético, Burnier observa que

a dança pessoal, tal como vem sendo delineada é um trabalho que busca as mesmas qualidade de energia e de vibrações encontradas no *energético*, os mesmos códigos aprimorados no *treinamento pessoal*, mas com dinâmica completamente diversa. O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação-reação imediata, quase por reflexo instintivo, o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as. Já a dança pessoal, trabalha com essas ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas, muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é o *ouvir-se*, buscar explorar formas de articular, por

meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer, de dar formar a vida.¹³²

O termo “dança pessoal” vem de “treinamento pessoal” e tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício” que pode estar embutido na palavra “treinamento”, e introduzir uma dimensão fluídica, orgânica, viva, através da palavra “dança”. Já o termo “pessoal” tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado durante o treinamento.

Como termos correlatos de “dança pessoal”, muitas vezes aparecem “danças das energias” ou “dança das vibrações”. Como observa Burnier, esses termos, embora se refiram a estados muito próximos, são sutilmente diferentes, pois podem ser associados a distintas etapas da dança pessoal.

Quando uso o termo “dança das energias”, estou me referindo a um momento mais avançado da dança pessoal, quando o ator ultrapassa o código e pode se concentrar na *qualidade das energias* envolvidas em suas ações. Já o termo “dança das vibrações” refere-se a um momento ainda mais tardio, quando, dono de suas ações e das diferentes qualidades de energia, o ator pode suprimir aspectos da *fisicidade* das ações, realizar um *raccourci* das ações físicas de maneira que mantenha quase somente a dança das vibrações. No entanto, todos esses termos nos parecem ainda uma tentativa uma aproximação do que de fato é para nós este trabalho.¹³³

A dança pessoal foi a primeira linha de pesquisa desenvolvida pelo LUME e resultou na criação do espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade”, que estreou no ano de 1988. Este espetáculo significou, do ponto de vista técnico, a sistematização cênica da dança pessoal do ator Carlos Simioni. Por sua vez o espetáculo “Cnossos”, que estreou em 1995, foi construído tendo como base a dança pessoal do ator Ricardo Puccetti. Estes dois espetáculos marcam a primeira fase das pesquisas do grupo LUME.

Duas montagens mais recentes “Sopro”, segundo espetáculo solo de Simioni, que estreia em 2006, e “Você”, solo da atriz Ana Cristina Colla, de 2009, podem ser atribuídos

¹³² Luís Otávio Burnier, *idem*, p.140.

¹³³ *Idem*, p.141.

a esta linha de pesquisa. Estes dois espetáculos foram criados em parceria com o mestre de Butô Tadashi Endo.¹³⁴

O Butô¹³⁵, no que se refere ao mergulho na própria corporeidade para a criação da dança particular do ator, guarda uma ligação direta com a dança pessoal, pois, assim como esta, ele não propõe uma formalização corpórea fechada, mas metodologias para uma elaboração técnica pessoal. Para Tadashi Endo, “a dança Butô é incerta, não tem uma 'forma' definida, não existe uma 'técnica Butô'; cada um deve encontrar para si uma própria dança e sua maneira particular de criar”¹³⁶.

Neste sentido, como observa Ana Cristina Colla,

Os trabalhos realizados no LUME trilham caminhos e permitem uma comunicação e troca com os métodos do Butô, pois, também buscam, de certa forma, processos que permitem e induzem o ator a buscar uma elaboração técnica pessoal, coerente com a sua cultura específica.¹³⁷

Além de Tadashi Endo, os atores do LUME realizaram intercâmbios com importantes mestres de Butô como: Natsu Nakajima e Anzu Furukawa.

¹³⁴ Tadashi Endo: Em sua trajetória de ator-dançarino, começou seus estudos pelo Kabuki e o Nô, formas tradicionais de teatro japonês. Mais tarde, se aprofundou no teatro ocidental. Em 1989, conheceu Kazuo Ohno, com quem desenvolveu estreita colaboração, decisiva para o seu processo criativo. Embora tenha iniciado sua vida artística na Europa, sua obra está impregnada das tradições japonesas, partindo do Butô para buscar novas abordagens para a dança. Assim, faz uma síntese entre teatro, performance, improvisação e dança. Ao longo de seus 60 anos de vida, Tadashi define seu caminho na dança no que ele chama de Butô-Ma (estar entre). Dirigiu os seguintes espetáculos do LUME: “Shi-zen, 7 cuias”, “Sopro” e “Você”. (Ana Cristina Colla, *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. Tese de doutorado. Instituto de Artes, UNICAMP, 2010, p.17)

¹³⁵ A dança Butô tem sua origem no pós guerra, criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, tendo se expandido para o Ocidente através de processo de elaboração técnica individual do ator-dançarino tendo como base uma série de princípios extraídos do Teatro Nô, Kabuki e da dança ocidental clássica e moderna. O Butô, portanto, não propõe uma formalização corpórea fechada, mas metodologias para a elaboração técnica pessoal. (Colla, *idem*, p.17)

¹³⁶ Tadashi Endo, Revista do LUME. Campinas: UNICAMP, no.6, Junho 2005.

¹³⁷ Ana Cristina Colla, *idem*.

4.12.2 O Clown e a Utilização Cômica do Corpo

Com a incorporação, no começo de 1989, do ator-pesquisador Ricardo Puccetti ao LUME e com seu interesse em trabalhar a figura do clown¹³⁸, se inicia no núcleo a pesquisa do “sentido cômico do corpo”. Naquele momento, passados mais de 4 anos do começo das pesquisas, o grupo já havia consolidado as bases tanto do seu treinamento técnico quanto da Dança Pessoal e lançava-se com o clown e com a mimesis¹³⁹ em novas frentes de pesquisa. Burnier, que havia tido contato com a metodologia de trabalho de clown de Philippe Gaulier em Paris (chegando a realizar um curso com ele e a ser seu assistente por um breve período), aceitou a proposta de Puccetti.

Como observa Puccetti, o palhaço já era uma grande paixão pessoal, mas foi também uma maneira que ele encontrou de se aproximar de Luís Otávio Burnier e de interessá-lo. Sobre os pontos de contato entre o trabalho do clown e o desenvolvido até então pelo LUME, o ator lembra que:

O trabalho do palhaço é muito pessoal, ele não é um personagem, então o ator trabalha consigo mesmo, com a pessoa dele, e a base do treinamento que o Luís buscava no LUME era um trabalho que fosse totalmente pessoal do ator, então tinha um contato total. Apesar de ser um outro estilo, o nosso palhaço está totalmente ligado à dança pessoal, à nossa base de trabalho. É diferente de um palhaço de outras tradições, que é um estilo que vem [pronto, construído exteriormente]: no LUME você chega na figura do palhaço depois. O trabalho anterior é como a dança pessoal, só que por outros caminhos, então essa busca é muito pessoal e própria de cada ator.¹⁴⁰

Assim, durante o ano de 1989, Burnier, paralelamente ao treinamento técnico e ao trabalho com a Dança Pessoal, começa a sistematizar uma metodologia própria de iniciação ao clown. Inspirado na experiência de Philippe Gaulier (ex-aluno de Lecoq), que através de jogos submetia o ator a uma situação de desconforto perante um público,

¹³⁸ Em referência às características do Clown francês e não as do brasileiro, que no nosso circo é um palhaço fino.

¹³⁹ Neste mesmo ano, as atrizes Luciana e Valéria Iniciam a pesquisa sobre mimesis no LUME a partir da proposta de montagem de um espetáculo baseado na Valsa No.6 de Néelson Rodrigues – espetáculo este que esteiraria no ano seguinte com o nome de com Wolzen.

¹⁴⁰ Entrevista concedida por Ricardo Puccetti em 2010.

Burnier propõe uma radicalização dessa experiência através do que denominou de “retiros de clowns”. Nesses retiros, normalmente organizados em uma fazenda isolada do meio urbano, os atores ficavam reclusos e levavam até às últimas consequências a situação de desconforto proposta inicialmente por Gaulier e Lecoq. Assim, dentro deste princípio de trabalho, neste mesmo ano, foi realizado o primeiro “retiro de clowns” do grupo para iniciar os atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Neste retiro nascem as figuras de Teotônio e Carolino – respectivamente o clown augusto de Puccetti e o branco de Simioni¹⁴¹.

No retorno deste retiro Burnier e Carlos Simioni começam a trabalhar sobre a estrutura de um espetáculo de clowns (sem nome) que trabalhava com as figuras da dupla Cafa (Luís Otávio Burnier) e Carolino (Carlos Simioni) – Ricardo Puccetti participava fazendo as ligações das cenas. Também neste ano os três iniciam a pesquisa do espetáculo “Valef Ormos”, que estrearia 3 anos depois.

Outra técnica frequentemente utilizada por Burnier neste período para trabalhar e aprimorar o Clown dos atores era promover “saídas de clowns”. As saídas são intervenções em espaços públicos onde normalmente o teatro pouco chega: ruas, praças, feiras, restaurantes, hospitais, presídios, terminais de ônibus, fábricas, festas, bailes populares etc. Sobre esta técnica Renato Ferracini observa que nestas saídas

Os *clowns* chegam e rompem o cotidiano e a monotonia desses locais, propondo uma nova maneira de encará-los e de utilizá-los, permitindo que as pessoas encontrem um pouco de poesia em atividades comuns do dia-a-dia, como por exemplo, esperar um ônibus. Nessas intervenções, os clowns usam a improvisação, a relação com os estímulos próprios de cada local (os carros de uma

¹⁴¹ O "Branco" e o "Augusto" são dois personagens da Clowneria Circense Tradicional. Alexandre Cartianu observa que: “O palhaço Branco representa o adulto em todas as suas virtudes em relação à criança: sua elegância, seriedade, racionalidade e lógica, dão a este personagem um tom superior e intelectual. O palhaço ou clown Branco é, potencialmente, um virtuose, excêntrico, e pode se utilizar do orgulho e malícia para provar ao público sua superioridade em relação ao outro, infantil”. Já “O palhaço Augusto, ou Vermelho - tradicionalmente caracterizado pelo nariz vermelho - representa a criança, em sua pureza, ingenuidade e simplicidade. Seu raciocínio pode ser caótico, mas o leva, sempre, a soluções criativas e inesperadas. Sua fantasia e imaginação são quase reais, e em sua inocência muitas vezes ele é mal orientado ou desafiado pelo clown Branco. A criança, todavia, é o herói do Circo, e mesmo que contra ela atuem a falta de experiência, de conhecimento, a distração e a confusão, ela triunfa na moral dos palhaços. Em outras palavras, é o Augusto que conquista os aplausos do público, por seu carisma, pureza, alegria, criatividade e espontaneidade, próprios de uma criança”. (in <<http://persona.posterous.com/o-clown-augusto-e-o-clown-branco>>).

rua, o feirante que grita o preço de um produto, os bancos de uma praça etc.) e a interação com as pessoas presentes. Pode ser um acontecimento muito interessante ver um clown atravessar uma rua ou sentar-se a uma mesa de restaurante para almoçar. Por outro lado, os *clowns* também apresentam quadros previamente ensaiados. As saídas de *clown* são uma maneira agradável de levar o riso às pessoas, permitindo que a comicidade do dia-a-dia e o lado poético da vida humana se revelem.¹⁴²

Após o falecimento de Burnier em 1995, Puccetti e Simioni assumem a responsabilidade de iniciar o trabalho clown dos “jovens atores” (que foram incorporados em definitivo ao grupo) e passam a coordenar os retiros oferecidos pelo LUME.

Como resultado das investigações desta linha de pesquisa, foram criados os espetáculos: “Mixórdia em Marcha Ré Menor” (1995), dirigido por Ricardo Puccetti; “Cravo, Lírio e Rosa” (1996), espetáculo da dupla Ricardo Puccetti e Carlos Simioni; e “La Scarpetta” (1997) solo de Ricardo Puccetti elaborado em parceria com Nani Colombaioni, após um período de intercâmbio na Itália no qual Puccetti conviveu com a família Colombaioni.

No ano de 1998 a atriz inglesa Naomi Silman é incorporada ao grupo de atores do LUME. Sua chegada traz ao grupo um novo aporte de referências, pois entre os anos de 1995 e 1997 ela havia aprofundado seu treinamento de ator na École Philippe Gaulier em Londres e no École International du Théâtre de Jacques Lecoq em Paris. Em 2006, já no LUME, Naomi estreia o espetáculo solo de clown “O não lugar de Ágada Tchaink”, dirigido pela canadense Sue Morrison.

Para Burnier, uma característica do clown

é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de clown e não de palhaço. Palhaço vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas (Ruiz, 1987, p. 12). Assim, o palhaço é hoje

¹⁴² Renato Ferracini, *idem*, ANEXOS.

um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo.¹⁴³

Segundo Renato Ferracini,

O LUME entende o *Clown* como a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O *Clown*¹⁴⁴ é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil, e essas energias/emoções devem estar latentes no corpo do ator. Ele deve buscá-las e transformá-las em corpo.

Como para o LUME o clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um, cada ator possui o seu clown, com características particulares e individuais. Esta particularidade faz do clown um tipo pessoal e único.

Por isso, para buscar essa sinceridade e essa corporeidade do ridículo e da ingenuidade de ser, “o ator deve, também, mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo”, como observa Ferracini¹⁴⁵.

Para Burnier esse mergulho é favorecido pelo uso da máscara (no caso o nariz de clown – a menor máscara do mundo). Quanto ao uso da máscara Burnier observa que:

A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satíricos que ela sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje, em Bali, na Tailândia e na Índia, por exemplo, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como os processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como por exemplo nos ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (onde o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão às sociedades secretas como a Maçonaria, o clown, por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por algo similar. Ser um clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma família. Um clown,

¹⁴³ Apud Renato Ferracini, *idem*, p.218.

¹⁴⁴ Todas as definições e conceitos de “*clown*”, neste subcapítulo, estão embasadas nas pesquisas desenvolvidas pelo LUME. Portanto, não podem ser consideradas definições universais, mas uma definição específica dentro do nosso âmbito de trabalho. (nota do autor)

¹⁴⁵ Renato Ferracini, *idem*, p.218.

quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro clown sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma família de clowns.¹⁴⁶

Outro ponto importante que favorece o “mergulho em si” diz respeito ao processo que envolve a “iniciação ao clown”. A este respeito, Renato Ferracini observa que:

o ator, na proposta do LUME, deve, primeiramente, passar por esse processo iniciático, doloroso e difícil, que é o de expor seu ridículo e sua ingenuidade. Isso é realizado ao longo de um trabalho intenso, em algum lugar isolado, de preferência uma fazenda ou chácara tranquila, longe de qualquer preocupação cotidiana. Nesse local, os atores passam dez dias trabalhando de dezesseis a dezoito horas diárias. Neste “Retiro de Clown”, nome dado a tal processo iniciático, estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são *clowns* procurando emprego, enquanto o dono do circo, *Monsieur Loyal*, está a procura de outros *clowns* para contratar. Portanto, para os *clowns*, *Monsieur Loyal* é como um “deus” que poderá dar-lhes a oportunidade de estar trabalhando no circo. Estabelece-se, dessa forma, um jogo durante 24 horas por dia, em que o(s) orientador(es) do trabalho, no caso o *Monsieur Loyal*, buscará colocar os atores em situações-limite de constrangimento.

Após esse processo de iniciação, o treinamento do clown passa para uma fase mais técnica, quando o ator aprende, por meio de exercícios propostos pelo orientador, a organizar e “acostumar-se” com esse estado do ridículo e ingênuo dilatados. Nesta fase, o clown deve buscar entender *corporalmente* sua lógica de relacionamento com o outro, com o meio que o cerca, além de investigar o seu ritmo próprio e a sua maneira particular de “jogar”.

Com o material criado nesses exercícios, o ator constrói pequenas esquetes cômicas chamadas de *gags*, que posteriormente podem ser agrupadas dentro de um espetáculo teatral.

Após apresentar a definição de clown utilizada pelo grupo LUME, assim como suas principais características e seu processo de iniciação, gostaria agora de abordar a importância deste trabalho para a formação dos atores do LUME. Sobre este ponto, Burnier, ao analisar em sua tese de doutorado o processo de iniciação de Carlos Simioni e

¹⁴⁶ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.219.

Ricardo Puccetti nos retiros, observa que a importância deste trabalho foi a de revelar aos atores como explorar uma nova dinâmica na relação *técnica-fluxo de vida*.

A importância da criação de Teotônio e Carolino, no contexto de nossas pesquisas, era precisamente colocar o ator em contato com a mesma coisa de forma diferente. A *iniciação do clown* é um processo forte e denso que dinamiza uma série de energias potenciais do ator. Ao serem dinamizadas, elas se corporificam, adquirem uma corporeidade que resultará em fisicidade, ou seja, algo codificável. Uma vez codificadas as ações que melhor revelam este ridículo ingênuo do *clown*, podemos começar a construir as *gags*, pequenas sequências cômicas¹⁴⁷.

Portanto, o arriamento das defesas do ator e o contato com seus elementos sensíveis e interiores, é outro caminho, assim como a Dança Pessoal, na busca de se dinamizar as energias potenciais do ator. Neste caminho, tanto quanto na Dança Pessoal, o *clown* tem a seu dispor uma série de ações físicas codificadas. Também como nesta, o *clown* improvisa a sequência, mas não os códigos, ou seja, “Trata-se de uma improvisação com códigos como, ao que parece, acontecia na *commedia dell'arte*”¹⁴⁸.

Sobre esse processo, Burnier ainda lembra que,

Aqui também, como em todos os nossos trabalhos, o que é memorizado é sobretudo a *corporeidade* e não apenas a *fisicidade* das ações. O *clown* pode fazer uma mesma ação com *fisicidades* diferentes, ou seja, a *ação* é a mesma, mas o seu aspecto físico, não.¹⁴⁹

A este respeito Ferracini observa que o ator, tendo esses elementos incorporados, “não improvisa o *clown*, mas improvisa *com* seu *clown*”, e coloca que

Mesmo as esquetes e *gags* previamente construídas não são extremamente codificadas, fechadas; sempre existe um espaço para que o *clown* possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica. Dentro dessa lógica pessoal, o *clown* pode fazer qualquer coisa, realizar qualquer ação

¹⁴⁷ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.218.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*.

física e/ou vocal, mesmo as que não estão codificadas e formalizadas previamente.¹⁵⁰

Assim, como vimos, para essa linha de pesquisa o estudo do palhaço parte da busca e pesquisa da corporificação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo de cada ator enquanto ser singular e social. Pesquisa a "lógica de erro", o tempo singular de ação e reação e as potencialidades do uso cômico do corpo, tentando encontrar um procedimento que englobe todos esses elementos.

Pensando nas diferenças entre as linhas de trabalho que levam à figura do Palhaço e à figura do Clown (a primeira dando mais atenção às *gags*, à ideia do número e ao "o que" o ator faz em cena; enquanto a segunda se preocupando mais com "o como" o ator realiza seu número), pode-se dizer que os princípios de trabalho do LUME seguem a segunda linha, que, como observado, parte prioritariamente da lógica individual do clown e de sua personalidade própria.

Neste ponto, vale observar que essa "escolha", antes de refletir uma opção por uma determinada forma particular de se trabalhar a figura do clown, reflete um alinhamento coerente aos princípios gerais do trabalho do ator adotados pelo grupo. Estes princípios, como já vimos, são orientados pela "arte de ator". Assim, se bem observado, nota-se um paralelo entre a linha de clown adotada pelo grupo com os pressupostos da Mímica Corpórea de Etienne Decroux – ambas priorizando "o como" as ações são realizadas – e com a Dança Pessoal, estado em que o ator também se defronta com suas energias potenciais (ainda que em outro registro).

Sobre a relação do clown com a dança pessoal, Burnier observa que

O processo de elaboração da dança pessoal e do *clown* não são idênticos, mas similares, como se fossem *primos* um do outro. Ambos memorizam e codificam primeiramente a *corporeidade* das ações e depois as *fisicidades*. Para ambos, os códigos são precisos, porém não estratificados. Ambas as técnicas exigem uma relação profunda do ator consigo mesmo e a projeção para fora de si por meio das ações físicas resultantes dessa relação. No entanto, a dança pessoal estabelece uma relação com os espectadores que não envolve o *jogo*, ao passo que o *clown* sim. O clown se alimenta dos

¹⁵⁰ Renato Ferracini, *idem*, p.221.

estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação. Essa interação com os espectadores e também com outros *clowns* significa uma possibilidade de alteração da sequência das ações do *clown*. Por isso falamos em improvisação codificada, como nos *canovacci* da *commedia dell'arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros.

Nesse sentido, a técnica de *clown* é específica, pois trabalha as mesmas coisas, mas de uma maneira muito particular e para um fim muito preciso. Encontrar e fixar *corporeidades* e o *modo de pensar* do *clown* é importante, pois essa técnica é quase inteiramente relacional. O *clown* está constantemente se relacionando com algo (um objeto, o espaço, etc) ou alguém (seu parceiro, o público).

A importância de inserirmos o *clown* em nossos estudos é que, dentre as três metodologias que estamos explorando, ele é a que mais diretamente trabalha o *jogo*.¹⁵¹

Sobre o jogo e o trabalho do clown como uma “improvisação codificada”, Burnier observa que:

Trabalhar a técnica de clown significou um importante crescimento em nossas pesquisas. O ator se *desnudava*, mas de outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e a relação com o público e com os parceiros. O clown introduziu a noção do *jogo*, da *brincadeira*, sem abandonar a técnica corpórea da representação, mas ao contrário, precisando dela para ter a liberdade de *jogar*. O clown tão pouco inventa as *palavras*, mas a sequência delas. Suas *palavras* estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura bem determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, em que tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, *viaja*, com seu público...¹⁵²

O treinamento para o clown no LUME trabalha desde o treinamento energético e o técnico até os exercícios específicos para o clown, passando pelo treinamento com objetos e pelo bufão. Como observa Burnier:

¹⁵¹ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.219.

¹⁵² *Idem*, p.220-221.

Na parte do treino que trabalha o ator, começamos normalmente pelo *energético*, tal qual descrito anteriormente. Depois entramos no trabalho técnico: enraizamento, gravidade, saltos, quedas, elementos plásticos, articulações, impulsos, tensão-leveza, *koshi*, pantera, dança dos ventos, lançamentos. Esta etapa inicial trabalha elementos básicos da arte de ator, preparando-o para o posterior aprofundamento na questão específica do *clown*.¹⁵³

Portanto, no LUME o treinamento de base para o clown é o mesmo utilizado para as demais linhas de pesquisa. Neste ponto, vale observar que para o LUME, mesmo quando as linhas de pesquisa desenvolvem estéticas e linguagens muito diferenciadas entre si, o ponto de partida é sempre o mesmo: a arte de ator. Seus princípios, mesmo que de forma invisível, perpassam e englobam todo o trabalho de ator do núcleo que, por fim, repercute nos espetáculos criados, já que eles também geram formas próprias de se relacionar com a dramaturgia, com a direção e com a encenação.

Quanto ao treinamento específico do clown, o grupo desenvolveu, a partir de exercícios clássicos de clown, uma metodologia própria que foi sendo lapidada por Burnier e Puccetti ao longo de assessorias técnicas e cursos oferecidos a alunos e grupos de diversas partes do Brasil.¹⁵⁴

4.12.3 Mímesis Corpórea

A “mímesis corpórea” consiste no processo de recriação e codificação de ações físicas e vocais de pessoas, fotos, quadros e animais encontrados no cotidiano, pesquisadas pelo ator através de sua observação e posterior corporificação. Após serem codificadas, estas ações são teatralizadas e transpostas para a cena. A maneira como este material é transposto para a cena teatral também é objeto de estudo.

Como observa Renato Ferracini, a mímesis

possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações

¹⁵³ Cf. observa Luís Otávio Burnier, *idem*, p.212.

¹⁵⁴ Puccetti passa a lapidar e desenvolver essa metodologia sobretudo a partir do retiro de 1992, quando fica responsável por orientar o trabalho dos clowns que procuravam o LUME para receber orientação. Para mais detalhes ver Luís Otávio Burnier, *idem*, p.213.

físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estanques como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal.¹⁵⁵

Da mesma forma que ocorreu com o estudo do Clown, a pesquisa da mimesis corpórea se deu a partir do interesse das atrizes Luciene Pascolat e Valéria Seta em trabalhar com o LUME. Assim, em 1989, Burnier propõe às atrizes um minucioso trabalho de observação e imitação de ações físicas e verbais de pacientes reclusas em hospícios e sanatórios da região de Campinas com o intuito de subsidiar a criação de um espetáculo baseado na peça “Valsa No.6” de Néelson Rodrigues.

Vale notar que, originalmente, esta metodologia começou a ser desenvolvida por Luís Otávio Burnier dois anos antes de fundar o LUME, quando Burnier, para criar o espetáculo “Macário” (baseado em um conto do escrito mexicano Juan Rulf), baseou seu processo de criação na imitação de crianças carentes observadas durante a viagem de campo que realizou ao Equador¹⁵⁶; mas foi durante os dois anos do processo de criação do espetáculo “Wolzen”, com Pascolat e Seta, que Burnier aprimorou essa técnica e testou sua validade.

Esta técnica, ao se revelar tão pormenorizada e complexa quanto as demais, levou à constituição de uma linha de pesquisa própria dentro do grupo e mais tarde serviu de base para a criação dos espetáculos “Taucoauaa panhé mondo pé”, uma criação coletiva

¹⁵⁵ Renato Ferracini, *idem*, p.202.

¹⁵⁶ O conto que serviu de base para o espetáculo foi extraído do livro *El Llano em Llamas*. No conto, as misérias e aspirações do povo latino-americano são retratadas através da figura de um menino maltrapilho e manco de nome Macário. O personagem reúne em si o paradoxo das crianças das vilas, ruas e favelas da América do Sul, em um misto de malandragem e ternura. O menino passa uma noite fria ao lado de um bueiro à espera de que as rãs saiam para matá-las, pois incomodavam muito o sono de sua madrinha. O espetáculo era dividido em duas partes: a primeira era uma demonstração técnica do trabalho do ator, Burnier vestia apenas um *short*, para o público visualizar a transformação do corpo relaxado em um corpo extracotidiano, com todos os músculos acordados; na segunda parte do espetáculo, Burnier volta vestindo uma calça suja, camiseta, um casaco rasgado e um escapulário, que é uma tira de pano que frades de algumas Ordens usam sobre os ombros. Na segunda versão do espetáculo, que estreia em 1985, Burnier acata uma sugestão de Eugenio Barba e substitui o figurino desta parte por um fraque e cartola, para realçar a ambiguidade entre o personagem representado e sua caracterização. O texto era todo em castelhano, pois, segundo ele, a sonoridade das palavras e musicalidade da língua eram insubstituíveis. (Cf. Carlota Cafiero, *idem*, p.47)

realizada com os alunos do último ano do curso de artes cênicas da UNICAMP, a partir de lendas e “causos” brasileiros recolhidos pelos atores durante dois meses de viagem de campo pelo Brasil no ano de 1993.

Posteriormente o trabalho de mimesis seria desenvolvido e aprofundado dentro do grupo com a criação dos espetáculos: “Contadores de estórias” (1995), “Café com queijo” (1999), “Um dia...” (2000) e “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (2006).

A partir da sua segunda fase o LUME se aproxima de forma sistemática de uma série de colaboradores ligados ao Butô e passa a investigar pontos de contato entre a mimesis corpórea e essa técnica oriental. Como fruto desta pesquisa temos os espetáculos: “Anoné” (1995), realizado em parceria com Natsu Nakajima, “Afastem-se vacas que a vida é curta” (1997) dirigido por Anzu Furukawa e “Shi-zen, 7 Cuias” (2005), criado em parceria com o diretor japonês Tadashi Endo¹⁵⁷.

Ao utilizar o termo *Mimesis Corpórea* ou *Mimesis das Corporeidades* para nomear sua pesquisa nessa área o LUME tenta se distanciar da palavra imitação. Mesmo sabendo que linguisticamente ambas podem ser tomadas como sinônimos, deseja-se afastar a sugestão de imitação estereotipada e estilizada que a palavra imitação pode carregar. Como observa Ferracini,

Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como “equivalências orgânicas de observações cotidianas”, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos.¹⁵⁸

O LUME busca, portanto, uma imitação precisa e real não só da forma e da *fisicidade*, mas principalmente das *corporeidades* das pessoas observadas. Estes dois conceitos são centrais para o entendimento da mimesis. Analisando o processo da montagem de *Wolzen*, Burnier observa que:

¹⁵⁷ Vale lembrar que os espetáculos do LUME, via de regra, misturam em suas criações todas as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo grupo, não sendo correto, portanto, pensar na existência de “espetáculos puros”. Shi Zen, por exemplo, é um espetáculo fortemente influenciado pelo Butô, mas que apresenta elementos da dança pessoal, do trabalho com mimesis e até mesmo alguns elementos cômicos ligados a figura do clown.

¹⁵⁸ Renato Ferracini, *idem*, p.203.

Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas *ações físicas* e vocais. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao verem os pacientes, mas suas *ações físicas*, o *o que* e o *como* eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades.

Por *corporeidade* entendo, aqui, o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede à *fisicidade*. A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a *corporeidade* envolve também as *qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia.¹⁵⁹

Para fazer a mimesis da fisicidade e da corporeidade o LUME desenvolverá uma série de ferramentas metodológicas, tanto em âmbito mecânico quanto no âmbito orgânico, que permitirão ao ator criar a partir da “Observação”, “Codificação” e “Teatralização” de ações reais. Essas estratégias e técnicas foram descritas por Renato Ferracini em seu livro “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”. Sobre suas observações vale destacar que na Mimesis Corpórea, o ator, em hipótese alguma, deve restringir-se apenas à imitação dos gestos. Este é um trabalho necessário e fundamental para o trabalho de mimesis (e, conseqüentemente, para o aperfeiçoamento técnico, visto que leva o ator a aperfeiçoar a precisão, a explorar ritmos da mecânica do corpo e a dominar e conduzi-lo no tempo e no espaço), entretanto, como os conceitos de fisicidade e corporeidade já permitem antever,

o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo com sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador deve ter um corpo físico desenvolvido e preparado, e além disso, e mais importante, ser conhecedor do seu universo humano e energético.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.184-185.

¹⁶⁰ Renato Ferracini, *idem*, p.216.

E, para o ator criar um “equivalente orgânico” da energia percebida no outro ele tem, antes de tudo, de ser capaz de dinamizar suas próprias energias. Neste ponto, percebe-se, mais uma vez, como todas as linhas de pesquisa trabalhadas pelo LUME estão fortemente conectadas para permitir ao ator “aguçar, aflorar e desenvolver suas energias potenciais”, para que ele possa “criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos os seus sentidos”. A esse estado primordial da representação o LUME chama de “presença total do ator”.¹⁶¹

Assim, a mimesis corpórea, além de instrumentalizar o ator, proporcionando-o uma gama de ações físicas e vocais orgânicas para o exercício de criação cênica, também permite ao ator um intenso treinamento na manipulação de suas energias sutis¹⁶². Desta forma, o trabalho com a mimesis, além de ser uma “técnica” em si, pode ser considerado como um treinamento¹⁶³ e pode ser tomado como uma ferramenta preciosa na formação do ator. Como observamos, a reflexão sobre o desenvolvimento desta técnica leva à elaboração de uma metodologia cada vez mais rica para a transmissão da arte de ator.

4.12.4 Treinamento Técnico/Energético/Vocal Cotidiano do Ator

Linha de pesquisa que desenvolve o treinamento cotidiano do ator com o intuito de ampliar suas potencialidades físicas, vocais, técnicas e energéticas. Esta linha de pesquisa está na base do trabalho das demais linhas do LUME e seu treinamento é fundamentado pelos princípios pré-expressivos da Antropologia Teatral. Entretanto, vale dizer que o treinamento proposto pelo LUME não visa formar atores dentro de uma técnica pré-codificada, mas, ao contrário, busca fazer com esses atores descubram “em si” as maneiras de articulação de sua arte. Assim, nestes treinamentos a ênfase está na busca de uma possível transposição desses princípios enquanto estudo de suas utilizações

¹⁶¹ Idem, p.216.

¹⁶² Idem, p.216.

¹⁶³ Burnier observava que o trabalho com a mimeses, assim como o do clown, pode ser considerado com um *treinamento avançado*, ou como uma espécie de *ante-sala* para o ensaio, que se situa no meio do caminho entre o treino e o ensaio. “Ele não é mais propriamente um treinamento, pois não trabalha tão-somente os componentes das ações físicas, mas a imitação das ações realizadas por outrem; em contrapartida ele não deixa de ser treinamento, pois trabalha a elaboração e o aprimoramento de ações físicas” (Luís Otávio Burnier, idem, p.181).

singulares para cada ator, com o intuito de favorecer a criação de um procedimento individual de atuação, de uma “técnica pessoal de representação”. Dentro deste processo de formação, o mais importante não é o aprender, a técnica em si, mas, como observa Eugenio Barba, o “aprender a aprender”.

Como observa Renato Ferracini:

a primeira tarefa que um ator deve enfrentar, quando começa essa busca, é um *desnudar-se*, buscando dinamizar suas energias potenciais e procurando encontrar e abrir as “portas” que o levem a um contato orgânico com sua pessoa. Ao mesmo tempo, deve “domar” essas energias em “trilhos” técnicos corpóreos, por meio de trabalhos e exercícios que possibilitem uma relação extracotidiana, portanto dilatada, com o espaço e com seu próprio corpo, incorporando elementos objetivos que permitam uma nova relação psicofísica.¹⁶⁴

Para tanto, o treinamento do LUME é dividido em três partes:

- Treinamento Energético
- Treinamento Técnico
- Treinamento Vocal

4.12.4.1 Treinamento Energético

Visa abalar tudo o que é conhecido e condicionado no ator para que ele possa descobrir suas energias potenciais e assim romper com seus clichês, ativando plenamente seu “corpo-em-vida”. Como observa Renato Ferracini, “Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis”¹⁶⁵.

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais

¹⁶⁴ Renato Ferracini, *idem*, p.133.

¹⁶⁵ *Idem*, p.138.

do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos 'tomarem corpo'. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação.¹⁶⁶

Neste treinamento, a ênfase recai sobre o “desnudar” do ator, sobre o desbloqueio psicofísico do seu corpo, com o intuito de descondicionar a ação e o comportamento cênico através da exaustão. Sua proposta alinha-se, portanto, com os princípios de formação do ator elaborados por Grotowski e conhecidos por “via negativa”. Segundo este método, para trabalhar os meios expressivos do ator, o principal não é torná-lo um “coleccionador” de técnicas, mas eliminar todos os bloqueios que mantem sua expressividade aprisionada, inclusive tirando dele sua tendência a esconder-se atrás de máscaras, suas “boas maneiras” e todo tipo de obstáculo que seu corpo impõe ao trabalho criativo.

Tanto o energético quanto a dança pessoal (técnica que também trabalha com a dinamização das energias potenciais do ator) buscam realizar uma interseção entre a vida e o corpo, entre o subjetivo e o objetivo, já que em ambos o ator deve buscar dentro de si novas relações corpóreas energéticas para romper com os clichês pessoais. Entretanto, é preciso pontuar a diferença existente entre ambos. Como observa Renato Ferracini:

A diferença é que, na *dança pessoal*, buscamos, em nós mesmos, essa relação corpórea nova para “mergulhamos” dentro dela, numa espécie de energia *convergente*, explorando todas as suas possibilidades. No energético, buscamos o mesmo, mas “jogamos” essa energia para o espaço, usando-a de maneira *divergente*.

¹⁶⁶ Burnier Apud Renato Ferracini, idem, p.142.

Para resumir o conceito do treinamento energético, Burnier utilizava uma imagem poética que explicita o objetivo deste procedimento:

Somos um baú trancado. No energético, devemos buscar a chave para esse baú, e jogar para fora tudo que está dentro. Algumas coisas são quinquilharias usadas e não servem para mais nada, outras coisas são tesouros preciosos que devem ser guardados de volta. Geralmente esses tesouros estão no fundo, embaixo das quinquilharias velhas e usadas e devem ser procurados com afincos, pois sempre existem. Depois, o baú pode ser novamente fechado, agora limpo e somente com tesouros dentro dele. E melhor de tudo, o ator, agora, tem a chave.¹⁶⁷

Como vimos, dentro da proposta do LUME, o treinamento energético é o impulso inicial para o ator mergulhar em suas individualidades, é o primeiro contato com suas energias dilatadas e extracotidianas. Depois de entrar em contato com sua organicidade e suas energias potenciais, em um segundo momento, o ator deve começar a “adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, por meio de uma técnica objetiva que o possibilite colocar-se no espaço e no tempo de uma maneira extracotidiana e, portanto, diferente do cotidiano comum”¹⁶⁸. Este segundo momento do treinamento proposto pelo LUME é chamado de “Treinamento Técnico”.

4.12.4.2 Treinamento Técnico

Tem como objetivo modelar o corpo do ator e fazer com que ele aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular que experimentou durante o treinamento energético.

Esta aprendizagem se dá através de uma série de exercícios que proporcionam ao ator contato com os princípios pré-expressivos. Estes princípios foram sistematizados por Eugenio Barba e Nicola Savarese no livro “Dicionário de Antropologia Teatral” (dilatação corpórea, equilíbrio, oposição, base, olhos e olhar, equivalência e variação de fisicidades através de segmentação, variação e omissão).

¹⁶⁷ Conversa final de Luís Otávio Burnier com os atores após uma sessão de treinamento energético. 1993.

Diário de trabalho de Ana Cristina Colla. Apud Renato Ferracini, idem, p.143.

¹⁶⁸ Cf. Renato Ferracini, idem, p.144.

Sobre o treinamento técnico do Lume Otávio Burnier coloca que:

O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar, por meio delas, seus princípios. Era a experiência prática, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do “rasgar do corpo” de um determinado exercício, que era importante. O ator ia adquirindo assim, uma nova cultura corpóreo-artística. Estas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias corpóreo-muscular que nos interessavam. Eram estas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica.¹⁶⁹

Incorporar os *princípios* e não suas *formas codificadas* leva a uma “maneira pessoal de formalização e objetivação desses mesmos princípios, o que subentende uma tecnificação pessoal desses elementos recorrentes”. Assim, como observado na introdução deste tópico, estes exercícios não pretendem dotar o ator de uma técnica de representação codificada extracotidiana, como acontece por exemplo no caso dos atores orientais, no Balé Clássico e na Mímica Corporal Moderna. Seu objetivo é, antes de tudo, treinar o ator a apreender no próprio corpo os “princípios” que regem tal comportamento cênico extracotidiano, possibilitando assim que cada ator desenvolva sua “técnica pessoal”.

Todos os exercícios do treinamento técnico do LUME foram descritos por Renato Ferracini em seu livro “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator”.

Neste ponto algumas observações são importantes. A primeira, histórica, diz respeito a relação do treinamento técnico do LUME com a Antropologia Teatral. Quando o LUME vem a conhecer mais profundamente a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, já se verificava em seu trabalho a base dos princípios pré-expressivos. É justamente essa aproximação que leva ao estreitamento de relações com o Odin Teatret - exemplificada pela participação de Burnier nos encontros da ISTA e na participação do ator Carlos Simioni no grupo “Ponte dos Ventos” de Iben Rasmussen, atriz do Odin. Nos encontros com Iben, Simioni tem contato com os exercícios de base do Odin Teatret, estes exercícios serão reelaborados posteriormente pelo ator dentro da proposta do treinamento técnico do LUME e pouco a pouco serão incorporados na sua metodologia.

¹⁶⁹ Luís Otávio Burnier, apud Renato Ferracini, idem, p.145.

Uma segunda observação diz respeito à diferença metodológica entre os caminhos propostos pelo Odin e pelo LUME. Embora as bases técnicas dos treinamentos realizados pelos dois grupos guardem uma grande proximidade, a diferença entre os caminhos propostos por cada metodologia irá determinar abordagens diferenciadas para o trabalho do ator. Como observa Renato Ferracini:

Sabemos pela experiência prática de trabalho que existe uma diferença sutil, porém básica, entre o método de Barba e do LUME. O criador e diretor do Odin Teatret coloca que: “A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica,(...) não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator”.

Já os atores do LUME partem do pressuposto de que essa unidade entre a dimensão física ou mecânica e a interior *pode constituir o ponto de partida* de qualquer trabalho, esteja o enfoque sendo dado ao treinamento físico ou energético. Esse pequeno detalhe altera todo o comportamento do ator frente ao seu treinamento cotidiano e o modo como ele encara cada exercício.¹⁷⁰

Um ponto importante observado por Burnier é que:

Embora houvesse os momentos nos quais nos concentrávamos mais acentuadamente nos aspectos da execução técnica (o aperfeiçoamento das ações, por exemplo), a técnica, para nós, nunca se configurou um puro *fazer físico*, mas sempre como um *fazer físico resultante de uma dinamização interior*, ou um *fazer físico que ecoasse no interior*. O que não tivesse essa relação particular com o universo interior do ator, que não conseguisse dinamizar nele energias potenciais significativas era simplesmente rejeitado ou “esquecido”.¹⁷¹

Sobre esta questão, Carlos Simioni observa:

Na realidade, o trabalho do Grotowski tem muito mais influência para o Lume, do que o do Eugenio Barba. Quando o Lume começou, nós, atores, não conhecíamos o trabalho do Eugenio Barba. O Burnier havia trabalhado com os atores de Grotowski. Nos nossos dois primeiros anos de pesquisas, fizemos uma busca, mergulho interno, baseado no trabalho de Grotowski, mergulho dentro do próprio corpo. Vasculhar aquilo que está adormecido, trazer à tona,

¹⁷⁰ Renato Ferracini, idem, p.26.

¹⁷¹ Luís Otávio Burnier, idem, p.233.

através do corpo, e a partir daí criar os próprios movimentos. Ou então criar novas vozes, tudo de impulsos vindo do corpo. O treinamento energético e o esgotamento físico que fazíamos no início era Grotowski. Logo depois conhecemos mais profundamente a Antropologia Teatral de Eugenio Barba e começamos então a pesquisar. Eugenio Barba já tinha pesquisado todos os elementos básicos da Antropologia Teatral, o que significa, tanto os princípios técnicos dos atores ocidentais como dos atores orientais. Nós fomos verificando que em nosso trabalho, já existiam os elementos básicos. Nosso trabalho é bem mais Grotowski, ele parte do caótico, do buscar lá de dentro de você, a vida, o orgânico, e depois, dentro desse orgânico, encontrar a técnica. Já Eugenio Barba faz o contrário, ele parte da técnica. Ele pega uma técnica, uma sequência de exercícios, uma sequência de ações, os princípios do teatro Nô, como o “koshi”, e do Etienne Decroux, o “fora do equilíbrio” ou “equilíbrio de luxo”, e faz com que o ator memorize tecnicamente, repetindo fortemente a estrutura física até encontrar o orgânico, o corpo em-vida. (...) Eu jamais conseguiria fazer um exercício técnico, puramente técnico. Utilizo a técnica, executo sequências físicas, com organicidade, isso é decorrente do trabalho do Lume.¹⁷²

4.12.4.3 Treinamento Vocal

Como observa Renato Ferracini, a concepção do uso da voz no teatro do LUME se aproxima da visão de Grotowski, para quem:

Atenção especial deve ser prestada ao poder de emissão da voz, de modo que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela, como se fosse estereofônica. O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados, e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator. Esta preocupação com o poder de emissão da voz é profundamente necessária, a fim de evitar problemas vocais que possam se tornar sérios. O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar (1987, p. 120).¹⁷³

Para Burnier,

¹⁷² Entrevista de Carlos Simioni a Moira Stein, in FERRACINE, Renato (org). *Corpos e Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006, p.293-294.

¹⁷³ Grotowski, apud Renato Ferracini, idem, p.180.

A ação vocal é o *texto da voz* e não das palavras. (...) A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”. (...) uma ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo.¹⁷⁴

Como para o LUME “voz é corpo”, temos como decorrência que o corpo passa a ser a base para qualquer trabalho vocal. Assim, como observa Ferracini, no LUME

todos os exercícios propostos buscam tirar a voz da garganta, encontrar o impulso vocal a partir do abdome, para, dessa forma, encontrar outros pontos vibratórios e de ressonância do corpo. Podemos afirmar que esses dois princípios, o *impulso vocal abdominal* e os *pontos vibratórios* são os princípios que formam uma espécie de pré-expressividade vocal.

Como vimos, o LUME trabalha com o mesmo conceito proposto por Grotowski de ressonadores ou pontos de vibração vocal¹⁷⁵. E, também como no Teatro Laboratório, o objetivo do treinamento vocal do LUME é ajudar o ator a “tirar” a voz da garganta e a encontrar outros “focos vibratórios” em seu corpo, para que ele construa um comportamento “extracotidiano” da voz e descubra maneiras “equivalentes” de utilizá-la em cena. Da mesma forma que no treinamento físico o ator deve buscar descobrir as potencialidades do seu corpo, eliminando todos os bloqueios físicos para a livre expressão orgânica do corpo, no treinamento vocal o ator deve procurar eliminar todos os bloqueios que não permitam a projeção e vibração no tempo e no espaço de sua voz.

De forma prática, o treinamento vocal do LUME trabalha, detidamente, sobre a pesquisa dos ressonadores do corpo, com as imagens e o colorido da voz, a modelação da energia da voz no espaço, além, é claro de trabalhar a voz aplicada ao texto. Busca desenvolver a estrutura física muscular da voz através do controle dos impulsos oriundos do trabalho energético, da construção do corpo dilatado, da presença cênica e da distribuição/projeção da energia para o espaço.

¹⁷⁴ Burnier, idem, p. 56-57.

¹⁷⁵ Os vibradores, ou pontos vibratórios, são lugares precisos, localizados em pontos específicos do corpo, onde a voz pode *vibrar* de uma maneira orgânica e extracotidiana. É como pesquisar diferentes *caixas de ressonância* no corpo. O ator deve buscar esses diferentes pontos de vibração em seu corpo, engajando-o numa ação corpórea e vibratória total. Cf. Renato Ferracini, idem, p.183.

Por fim, vale observar que, como para Burnier a ação vocal pode ser entendida como uma ação física, é possível aplicar todos os elementos constitutivos da ação (impulso, intenção, élan, energia, organicidade e precisão) no trabalho com a ação vocal.¹⁷⁶

4.12.5 Teatralização de Espaços não Convencionais

Esta linha de pesquisa busca estudar as necessidades técnicas, procedimentos e consequências de se colocar o ator em contato próximo com o público, em ruas, praças, e outros espaços não-convencionais, “implodindo” dessa forma o espaço teatral restrito. É o ator em estado não-cotidiano inserido dentro do cotidiano, poetizando o espaço.

Dentro desta linha foi desenvolvido o projeto de pesquisa “Música e teatralização de espaços não convencionais”, que teve como objetivo investigar as possibilidades de teatralização de espaços que extrapolassem a sala teatral convencional a partir do uso da música, da exploração da relação corpo/instrumentos musicais e da técnica de *clown*. O trabalho iniciou a partir de intercâmbios anuais com o músico e ator do Odin Teatret Kai Bredholt que trouxe ao grupo sua experiência prática. Estes encontros dirigidos por Bredholt se estenderam de 1995 até o ano de 1999, posteriormente, este trabalho foi aprofundado e desenvolvido de forma própria pelo grupo sob orientação do ator Ricardo Puccetti. Como resultado desta pesquisa-intercâmbio, o LUME criou o espetáculo “Parada de Rua”.

O LUME também sistematizou um workshop especialmente voltado para essa técnica, o qual oferece regularmente para indivíduos e grupos interessados de todo o Brasil.

¹⁷⁶ Talvez a única diferença entre uma ação física e vocal esteja no conceito de “movimento”. O movimento da ação física subentende um corpo concreto, desenhando no tempo/espaço. A voz não possui esse corpo concreto, mesmo assim podemos falar de uma *musculatura* da voz que imprime, no espaço, uma vibração, com uma *intensidade* e uma *espacialidade*. Cf. Renato Ferracini, *idem*, p.180.

4.12.6 Integração das linhas de pesquisa

O aprofundamento das linhas de pesquisa em separado fez com que os integrantes do LUME começassem a verificar pontos de contato entre elas – o que parece razoável, já que todas as linhas partiram de perguntas comuns.

As linhas de pesquisas foram caminhos diferenciados criados para encontrar respostas também diferenciadas para os mesmos questionamentos, porém, estamos verificando que, independente dos caminhos traçados existe uma essência comum, um ponto de fuga, no qual convergem todas as linhas. Esse ponto/essência, que foi o ponto de partida e parece estar sendo o ponto de chegada de novas perspectivas de pesquisa a longo prazo. Dessa forma estamos testando em vários subprojetos a possibilidade de verificar a existência real dessa essência comum. Assim sendo, atualmente os atores e pesquisadores do Núcleo estão buscando uma comunicação e uma inter-relação entre todas as linhas de pesquisa que até o momento foram trabalhadas separadamente. Essa intercomunicação abre novas possibilidades de articulação de novas sistematizações e metodologias de trabalho que devem ser testadas prática e teoricamente.¹⁷⁷

4.13 Projetos de pesquisa¹⁷⁸

Estruturados a partir das 5 linhas mestras de pesquisa do LUME, os atores-pesquisadores do grupo desenvolvem os seguintes projetos de pesquisa:

- O treinamento cotidiano do ator
- Voz e ação vocal
- Metodologias de ensino da arte de ator
- Projeto “Mímesis Corpórea – A poesia do cotidiano
- Música e teatralização de espaços não convencionais
- O clown em intercâmbio.

¹⁷⁷ Cf. site do LUME <www.lumeteatro.com.br>

¹⁷⁸ Cf. Renato Ferracini, *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (anexos da versão disponível para download no site <www.renatoferracini.com>).

Para mais detalhes sobre os projetos de pesquisa, consulte o Anexo.

4.14 Cronologia em Fases Históricas

(Principais acontecimentos que marcaram a trajetória do grupo LUME até o ano de 2010)

Antes de discorrer sobre os 25 anos de história do LUME, é preciso, para se bem compreender o significado de seu projeto, ressaltar alguns pontos da trajetória pessoal de Luís Otávio Burnier durante os anos que realizou sua formação teatral na Europa. Sem dúvida alguma, estas experiências foram de extrema importância para a configuração do projeto que levou à criação do grupo LUME e, ao mapeá-las procura-se justamente recuperar e explicitar a tradição da qual faz parte este projeto.

Nesta breve retrospectiva dos anos de formação de Burnier procurarei me ater aos principais pontos de sua trajetória, sem entrar em detalhes por demais históricos (trabalho já realizado de maneira exemplar pela jornalista Carlota Cafiero¹⁷⁹).

4.14.1 Experiência Formadora - De Marcel Marceau a Etienne Decroux

(da Pantomima à Mímica Corporal Dramática)

Desde jovem, Luís Otávio Burnier demonstrava grande interesse pelo teatro. Em 1972, aos 15 anos de idade, entra para o TEC (Teatro do Estudante de Campinas) – grupo formado nos moldes do TEB (Teatro do Estudante do Brasil) e dirigido por Teresa Aguiar¹⁸⁰. No mesmo ano, passaria também a frequentar o recém criado Curso Livre do Conservatório Carlos Gomes de Campinas, onde descobre a mímica e se encanta com as possibilidades plásticas do corpo. Entretanto, por se tratar de uma linguagem não muito popular no meio teatral, ele se vê diante de um problema: a dificuldade de encontrar quem dominasse essa arte para ensiná-la. Com o intuito de superar essa dificuldade,

¹⁷⁹ Publicado na Revista do LUME, no.5, no ano de 2003, com o título: *A arte de Luís Otávio Burnier*.

¹⁸⁰ Sobre o TEC, ver o livro de Teresa Aguiar *“O Teatro no interior Paulista – do TEC ao ROTUNDA”*.

Burnier, após conseguir junto à Aliança Francesa alguns filmes de Marcel Marceau¹⁸¹, recorre ao autodidatismo. Sobre este momento, sua mãe lembra:

Não posso me esquecer do seu esforço estudando os filmes do Marceau, roubando seus dias de férias, as manhãs de sol e as belas tardes que deixou de apreciar, pois estava se educando sozinho, procurando imitar o seu ídolo de então¹⁸².

O interesse de Burnier pela mímica era tão intenso que neste mesmo ano ele ainda participaria em São Paulo de um workshop com Rolf Sharre (mímico alemão de passagem pelo Brasil para apresentar um de seus espetáculos) e no ano seguinte estagiaria por seis meses na Fitzgerald High School, na cidade de Warre, Michigan (de onde retornaria com o diploma de Mime Lecture¹⁸³).

Um ano depois, em junho de 1974, Burnier apresenta o seu espetáculo de estreia na mímica no encerramento do 1o. Festival dos Cursos de Teatro de Campinas. Formado por seis quadros, o espetáculo narra as aventuras do personagem *Burna*, “um mendigo que se relaciona com seres puros ou desamparados, como as borboletas, aves, crianças e bêbados”¹⁸⁴.

Nesse mesmo ano ele se inscreve para o vestibular da EAD (Escola de Arte Dramática da USP) e é aprovado em primeiro lugar. Como resultado de sua brilhante performance no exame, ganha da EAD uma bolsa de estudos para o *Mime Mouvement Théâtre*, escola de mímica de Jacques Lecoq em Paris.

Assim, em agosto de 1975, Burnier, então com 17 anos, chega à França. Lá procura o mímico Jean-Louis-Barrault com o intuito de se aproximar do seu ídolo Marcel Marceau, mas é convencido por seu interlocutor a procurar diretamente Etienne Decroux – mestre tanto de Marceau quanto de Barrault. Depois de persistir para se fazer admitir na escola de Decroux (que então estava com 75 anos de idade, mas em plena atividade), acaba

¹⁸¹ Mímico francês mundialmente conhecido por seu personagem Bip, inspirado em Carlitos, de Chaplin, que ressuscitou a pantomima e o imortalizou como mestre deste gênero. Burnier assiste a Marceau em São Paulo e identifica-se de imediato com a estética do espetáculo, a ponto de decidir estudar a técnica dos movimentos e gestos da mímica.

¹⁸² Apud Carlota Cafiero, A arte de Luís Otávio Burnier. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.5, p.24.

¹⁸³ Cf. Carlota Cafiero, idem, p.27.

¹⁸⁴ Cf. Carlota Cafiero, idem, p.15.

cativando o mestre e frequentando por três anos as aulas da *École de Mime Etienne Decroux*.

No ano de 1975 ele também é admitido na *Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III*, assim suas aulas de mímica, pelas manhãs, eram complementadas com as aulas teóricas no Institut d'Etudes Théâtrales, às tardes.

Chama atenção neste primeiro momento do contato de Burnier com o teatro (ao contrário do que se poderia esperar de um jovem que está descobrindo o mundo e suas possibilidades) a intensidade com que se dedica à mímica. De fato ocorreu uma forte ligação entre ambos, diria mesmo uma “paixão arrebatadora” pelas linguagens corporais, paixão talvez estimulada pela “inaptidão” de Burnier para o trabalho vocal, em contraste com seu talento para o trabalho de criação corporal, como relata Cafieiro. Entretanto, somente este ponto não seria capaz de justificar o esforço que Burnier empreende para realizar o seu intento (não é preciso dizer o quanto é difícil para um jovem de 17 anos abandonar a família para se aventurar em uma cultura completamente diferente da sua, e ainda mais “formal” e “fria” como a francesa). Assim, também nesse conjunto de informações apresentadas até aqui, já é possível identificar uma marca da personalidade de Burnier, que gostaria de frisar porque acredito foi determinante para o sucesso da sua trajetória, que é ao mesmo tempo o fascínio pelo novo e uma grande obstinação.

Como lembra Léa Zigiatti, diretora do Conservatório Carlos Gomes, sobre Burnier:

Era ainda um menino de olhar inquieto, com tanto para transmitir, mas sensível demais para se contentar com os meios fáceis de comunicação, para aceitar o óbvio, sem esforço, o supérfluo. Foi isso que começou a distingui-lo nas aulas de laboratório, de improvisação, de criação de quadros mímicos. Uma imaginação impressionante, a riqueza de detalhes para construir pequenos poemas de sensibilidade, que ele construía através do gesto¹⁸⁵.

De um lado o atributo sensível do artista, imprescindível para a criação, do outro uma personalidade disciplinada para vencer os desafios que a formação técnica, ao nível a que se propunha, exigia.

¹⁸⁵ Apud Carlota Cafiero, *idem*, p.20.

Nas férias do 1976 Burnier volta para o Brasil e apresenta um novo espetáculo-demonstração. Nesta apresentação já são visíveis os reflexos das experiências a que fora submetido em Paris, tanto do ponto de vista técnico, quanto de sua relação com a mímica. Sobre este primeiro retorno, Carlota Cafiero relata que:

Fazia um ano que Burnier não pisava os palcos campineiros, e no extinto Teatro Barracão acabava de fazer uma síntese de tudo o que aprendera na França com Decroux, através de uma demonstração técnica. Era como um treinamento aberto ao público, na forma de exercícios que um ator disciplinado costuma fazer. Os movimentos que Burnier aprendera na Escola de Mímica de Decroux eram acompanhados de música e pareciam uma dança, o que os tornava passíveis de contemplação. Seus movimentos não comunicavam uma mensagem, não eram estereotipados. Comunicavam energias. Através do corpo e com a ajuda da música, Burnier era capaz de tocar e fazer vibrar as energias e emoções adormecidas no público.¹⁸⁶

Como bem observa Cafiero, Burnier voltara transformado para Campinas, principalmente no modo de se relacionar com a mímica:

Quando saiu de Campinas, sua preocupação era fazer espetáculos que contassem uma história, como fora o caso de *Burna*. Mas representar um espetáculo que simbolizasse algo, que comunicasse uma mensagem era o objetivo da pantomina. Em *Burna* através de gestos estereotipados, Burnier imitava borboletas, pássaros e situações de fácil decodificação por parte do público, atingindo-o de forma racional, de fora para dentro. Após um ano de estudos com Decroux, o ator passa a desenvolver gestos e movimentos estilizados, carregados de sentimento, tocando o espectador pela emoção, de dentro para fora.¹⁸⁷

Percebe-se que Burnier havia se iniciado não só na técnica Decroux mas na tradição da “arte de ator” (a qual se refere na sua tese de doutorado e que é a base do seu pensamento teatral). Neste momento, já é nítido o processo que o leva a se “afastar” da estética de Marcel Marceau e a se aproximar da Mímica Corporal dramática pura. Marceau trabalha com a pantomima e se apoia fortemente, além da música, nas expressões fisionômicas para comunicar os sentimentos do seu personagem, enquanto

¹⁸⁶ Cf Carlota Cafiero, *idem*, p.39.

¹⁸⁷ *Idem*.

Decroux desenvolve e valoriza as ações, movimentos e gestos do corpo, “desprezando” os recursos faciais.

Como já abordado nesta dissertação, Decroux defendia que o corpo era o centro da expressão. O rosto, na sua “hierarquia dos órgãos de expressão”, aparecia em último lugar, atrás do tronco (em primeiro lugar), dos braços e das mãos.

A Mímica Corporal de Decroux luta contra o movimento natural do corpo, que segue leis cotidianas (o menor esforço para o maior efeito) e defende que a arte se baseia “no maior esforço para o menor efeito”. Burnier, no seu espetáculo-demonstração mostra exatamente sua filiação a esta tradição.

De volta a França, em 1977 Burnier é contratado por um ano para ser monitor-assistente de Decroux e, sob orientação de Maximilian, filho de Decroux, inicia uma pesquisa sobre a Mímica Corporal. Esta pesquisa será concluída em 1979.¹⁸⁸

Assim, pelo período de 3 anos, Burnier se apropriaria de toda técnica da Mímica Corporal e se especializaria em todos os exercícios que faziam parte da formação do mimo na escola de Decroux: exercícios de segmentação da coluna, movimentos anelados, ondulações, exercícios de contrapesos, trabalho com figuras de estilos e inúmeros exercícios para os braços, diversas formas de andar, posições para as mãos e braços que, juntos, constituem uma “língua” com seus próprios códigos e regras gramaticas (na mímica, da combinação desses códigos resulta o um texto do ator).

Outras influências – encontros pela Europa

Na Europa, além da formação que realiza com Decroux, Luís Otávio Burnier também entra em contato e estreita relações com uma série de atores e pesquisadores que lhe proporcionaram uma série de experiências extremamente enriquecedoras para a sua formação. Todo este “conteúdo” foi, posteriormente, aproveitado (reorganizado e reestruturado) dentro do trabalho de formação do ator criado pelo LUME.

¹⁸⁸ Idem, p.46.

Entre estas experiências, destaco as com a atriz Rena Mirecka, ex-integrante do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski¹⁸⁹, e com o mimo Ive Lebreton, ex-aluno de Decroux. No workshop de um mês que realizou com Rena Mirecka, Burnier teve, entre outras coisas, contato direto com o treinamento energético e de exaustão empregado no Teatro Laboratório de Grotowski. Já Ive Lebreton, é o responsável por iniciar Burnier no trabalho de raízes e de elementos plásticos. Estes dois trabalhos estarão na base do treinamento inicial do LUME.

No ano de 1982 Burnier assiste um espetáculo do Odin Teatret que estava em turnê pela Europa e conhece pessoalmente seu diretor, Eugenio Barba. Aprofunda seus conhecimentos sobre a Antropologia Teatral e estreita laços de amizade com Barba¹⁹⁰. Essa aproximação de Burnier com o Odin e com a Antropologia Teatral também pode ser notada a partir da série de eventos que se sucederam a partir de então. Entre eles, destacamos a participação de Burnier nas sessões da ISTA de Paris (1985) e Bolonha (1990), a própria vinda do Odin para o Brasil (primeira visita do grupo ao país, com turnê organizada pelo LUME no ano de 1987), a tradução e publicação no Brasil dos livros de Eugenio Barba *“Além das Ilhas Flutuantes”* (1991) e *“Dicionário de Antropologia Teatral”* (1995), realizada pelo grupo LUME, além do esforço para trazer para o Brasil uma reunião da ISTA (o que acabou se concretizando no ano de 1994, quando a cidade de Londrina, no Paraná, sediou o décimo primeiro encontro da ISTA como parte do Festival Internacional de Teatro realizado na cidade). Esta série de iniciativas não só mostram uma aproximação entre Burnier e Barba como evidencia a importância que o pensamento da Antropologia Teatral exercia naquele momento sobre Burnier e o LUME.

Anos finais na Europa – dilema

¹⁸⁹ Rena Mirecka: atriz do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, de 1959 até sua dissolução no ano de 1984, trabalhou em seus espetáculos, inclusive em Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris. No início da década de 1990 radicou-se na Sardenha (Itália) e fundou juntamente com um grupo de amigos o “Centro Internacional do Trabalho Prema Sayi”, onde passou a realizar cursos e *workshops* para os interessados de todo o mundo.

¹⁹⁰ Tive a oportunidade de participar do *I Encontro de Diretores*, realizado em Brasília no ano de 2008, e neste encontro Eugenio Barba referiu-se a Burnier de uma forma muito carinhosa, chegando a emocionar-se com a perda do amigo.

No seu último período de permanência na Europa, por seis meses, Luís Otávio Burnier participa, como dançarino convidado, da cia de dança de Maurice Béjart – importante bailarino e coreógrafo francês que então se encontrava radicado na Bélgica.

Segundo observou Carlos Simioni em entrevista, Burnier, naquele momento de sua vida, estava dividido entre permanecer na Europa para seguir sua carreira de ator-dançarino dentro de alguma grande cia (tendo, inclusive, boas chances de êxito profissional) ou retornar ao Brasil e fundar seu próprio grupo de pesquisa. Como observou Carlota Cafiero, Burnier já alimentava há um bom tempo a possibilidade de mergulhar em um trabalho de investigação pessoal:

Como sonho, esse lume já existia há muito tempo. Desde a época em que Burnier voltara da França pela primeira vez, em 1976. A essa época, ele declarara ao amigo Edgar Rizzo “Concluindo os estudos pretendo voltar para o Brasil definitivamente e fundar uma companhia de movimento. Essa companhia será composta por atores brasileiros, pois temos muito talento no país”.¹⁹¹

Já chamava a atenção de Burnier a “expressividade” do corpo do brasileiro dentro de manifestações da cultura popular e folclórica, como cavalo marinho, bumba-meu-boi, coco, capoeira, candomblé, etc. Com sua aproximação da Antropologia Teatral, Burnier passa a se interessar por verificar se esta corporeidade própria da cultura nacional, tão expressiva, seguia os mesmos princípios dos observados por Barba nas culturas por ele estudadas.

Assim, em 1983, ao voltar para o Brasil para a estreia do seu espetáculo Macário, Burnier oferece uma série de cursos com base no treinamento energético de Rena Mirecka e da Mímica Corporal de Decroux já pensando em como viabilizar seu projeto de fundar um grupo de pesquisa no país. Ele também sabia que precisaria de uma estrutura que lhe proporcionasse ao mesmo tempo estabilidade, para poder dedicar-se integralmente ao trabalho de pesquisa (por muitas horas e horas de trabalho, todos os dias), e plena autonomia sobre o processo de investigação. Estas condições excepcionais de trabalho, no Brasil, só poderiam ser oferecidas por uma universidade pública. Além disso, antes de se aventurar neste projeto (e até para encontrar suas justificativas)

¹⁹¹ Carlota Cafiero, *idem*, p.51.

Burnier precisava rapidamente verificar suas hipóteses iniciais, seus procedimentos e sua metodologia de trabalho. Para isso, precisava rapidamente encontrar atores para trabalhar.

Em Janeiro de 1984, Burnier oferece no Rio de Janeiro um curso intensivo de um mês na CAL (Escola de Artes Laranjeiras). Lá conhece o ator curitibano Carlos Simioni (então com 26 anos de idade) que após este encontro o convida para dirigir o novo espetáculo de seu grupo. Após este primeiro contato, Simioni vai à Campinas por 3 curtos períodos para trabalhar com Burnier¹⁹², até que pede para ser seu discípulo e ouve que o trabalho duraria, no mínimo, 20 anos. Simioni aceita e fica acordado que, assim que fossem reunidas as condições mínimas para o início dos trabalhos, Burnier chamaria Simioni.

Já em São Paulo, durante um workshop de trabalho corporal realizado no Teatro Escola Macunaíma, Burnier conhece a musicista Denise Garcia, que acabara de retornar da Alemanha, onde realizara estudos musicais, e que naquele momento se aproximava do teatro em função de um trabalho de música aplicada às Artes Cênicas. Estes dois encontros foram importantes para a história do LUME porque consolidaram o primeiro núcleo de trabalho do grupo – com Denise Garcia, Burnier aprofundava sua pesquisa musical e com Carlos Simioni iniciava sua busca por uma técnica pessoal de representação com base em uma sistemática própria de treinamento físico.

Em 1984, Burnier é convidado pelo professor e diretor de teatro Celso Nunes para ministrar a disciplina *Treinamento Técnico do Ator* no Curso de Teatro da Unicamp – nesta época o curso (CTU como era chamado) ainda era de extensão, com duração de 3 anos¹⁹³. Burnier havia recebido mais dois convites de outras universidades brasileiras para lecionar, mas, por enxergar na UNICAMP as melhores condições de trabalho a longo prazo, aceita o convite de Nunes e transfere-se em definitivo para Campinas¹⁹⁴. Neste

¹⁹² Neste período Burnier trabalhava também com alguns alunos do Curso de Teatro da UNICAMP, entre eles as atrizes Cristina Bueno e Inez Viana.

¹⁹³ Cf. observa Carlota Cafiero, *idem*, p.53. O curso de teatro da Unicamp foi elevado a condição de universitário no ano seguinte, em 1985.

¹⁹⁴ Vale lembrar que a família de Burnier é de Campinas.

mesmo período se casa com Denise Garcia e oficializa o convite feito à Carlos Simioni para iniciarem os trabalhos de pesquisas¹⁹⁵.

Para concluir o mapeamento destes 8 anos de “formação” na Europa, é preciso registrar ainda que Burnier realizou uma série de oficinas de Kathakáli, Noh e Kabuki, onde pode se aproximar do teatro oriental (uma importante referência para o teatro codificado, baseado em ações físicas precisas e que preza pela presença do ator em cena). Neste período também, Burnier realiza um curso de clown com Philippe Gaulier (aluno de Le Coq) e em seguida realiza um trabalho como seu assistente.

4.14.2 LUME – Primeira Fase (1985-1994)

Burnier acreditava que seriam necessários 20 anos de pesquisa continuada para desenvolver plenamente o seu projeto. A primeira fase do LUME refere-se aos 10 primeiros anos desse intento e foi marcada pela busca de uma técnica pessoal de representação.

Como “Laboratório”, até 1994, o LUME era vinculado somente ao Instituto de Artes da Universidade e não contava com espaço próprio para trabalhar e treinar, assim, nos primeiros anos, a sede do grupo foi a própria casa de Burnier e Denise Garcia. Em 1986, depois de passar seis meses trabalhando provisoriamente no espaço do “Centro Comunitário de Barão Geraldo”, o grupo passou a realizar suas atividades no espaço do salão paroquial da Igreja Santana da Vila Santa Isabel, ficando por lá até 1993, quando a UNICAMP reconheceu as atividades do grupo com seu corpo de atores-pesquisadores e funcionários.

Como “Núcleo de Pesquisa” da universidade, o LUME muda sua denominação para “Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP”. Essa mudança de status garante ao grupo, entre outras coisas, o direito a dispor de uma sede própria. Assim, o núcleo instala-se em um antigo casarão da Vila Santa Isabel em Barão Geraldo que, além

¹⁹⁵ Tanto o encontro de Burnier, quanto todo o primeiro momento da chegada e adaptação do ator Carlos Simioni em Barão Geraldo foram descritos por Natássia Oliveira em sua dissertação de mestrado (ver bibliografia).

de muito espaço externo, contava com um barracão com capacidade para receber até 70 espectadores.

Em 11 março de 1985, Denise Garcia, Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni fundam oficialmente o “Laboratório Unicamp do Movimento e Expressão” (L.U.M.E.)¹⁹⁶. Um mês depois, Burnier conclui sua pós-graduação e recebe o título de mestre pelo *Institut d'Etudes Théâtrales*, da *Université de la Sorbone, Paris III*. Neste mesmo ano, Burnier participa na França, pela primeira vez, da terceira sessão da ISTA¹⁹⁷.

Com a proposta de criar no Brasil um grupo de teatro de pesquisa (nos moldes dos teatros laboratórios europeus que marcaram a história teatral da primeira metade do século XX) dedicado ao desenvolvimento de uma técnica de representação que levasse em conta as particularidades da corporeidade do brasileiro, os primeiros anos do LUME foram voltados integralmente ao aprofundamento do estudo da “arte de ator”.

Carlos Simioni era um jovem ator vindo de Curitiba, contava então com 26 anos de idade e viera de “mala e cuia” para Campinas a fim de estudar o ofício do intérprete com Luís Otávio Burnier, e foi o primeiro ator disposto a se dedicar intensivamente aos seus trabalhos de pesquisa e investigação.

Denise Garcia era musicista e contava na época com 29 anos. Havia retornado há pouco da Alemanha, onde realizara estudos musicais, e na volta ao Brasil começou a se envolver com a criação musical para teatro. Um mês antes havia se casado com Burnier e também residia em Campinas.

¹⁹⁶ Embora o LUME tenha sido fundado oficialmente em 1985, pode-se considerar que suas pesquisas práticas se iniciaram informalmente um ano antes.

¹⁹⁷ A ISTA é um encontro multi-cultural de atores, dançarinos, diretores, estudantes e acadêmicos ligados a pesquisa teatral que se reúnem em sessões internacionais com duração que variam de uma semana a um mês. Baseada no grupo *Odin Teatret*, da Dinamarca, a sua organização assemelha-se a de uma universidade itinerante cujo campo de investigação e pesquisa principal é a Antropologia Teatral e os estudos dos princípios transculturais de atuação. Fundada em 1979 por Eugenio Barba, a ISTA tem funcionado como um laboratório de pesquisas teatrais no espírito do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. A ISTA faz parte do *Nordisk Teaterlaboratorium*, que engloba ainda uma produtora de vídeo, uma editora e o grupo *Odin Teatret*. A ISTA de 1994 foi realizada no Brasil, na cidade de Londrina no Paraná. Em 1985, o tema da ISTA foi *The Masters of Attention* e ela contou com a participação do *Odin Teatret* e dos mestres Kosuki Nomura (Teatro Kyogen - Japão) e Sanjukta Panigrahi (Dança Orissi – Índia).

Burnier tinha 28 anos de idade e, como já descrito anteriormente, havia regressado recentemente da Europa, onde, durante 8 anos, acumulara uma extraordinária bagagem técnica e teórica fruto de uma intensa e rica experiência formativa.

Era de se esperar que Burnier, ao retornar para o Brasil, aplicasse todo o conhecimento técnico e teórico que havia adquirido na “iniciação” de novos atores, mas não foi isso o que aconteceu. Burnier não desejava apenas transmitir as técnicas que havia aprendido na Europa, replicando-as pura e simplesmente, mas dar continuidade ao “espírito investigativo” de seus mestres. Passa então a investigar novos caminhos para o trabalho do ator que lhe permitissem encontrar meios objetivos para apresentar “sua” contribuição pessoal e autoral enquanto artista-pesquisador da “arte de ator”.

Ao reconhecer nas manifestações populares de *bumba-meu-boi*, *de folia de reis*, *maracatu*, *congada*, *batuque de Minas*, *na Capoeira*, *na Umbanda* e *no Candomblé*, uma qualidade de “presença” equivalente a que identificava nas manifestações orientais que tivera contato e passara a valorizar nos encontros da ISTA, Burnier decide se empenhar na elaboração de uma técnica de representação a partir de estudos sobre as corporeidades da cultura brasileira. Entretanto, rapidamente percebe que o fato dos atores brasileiros não serem munidos de técnicas estruturadas e codificadas inviabilizava qualquer possibilidade de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Seria necessário, então, redimensionar as pesquisas para, antes de empreender essa investigação, edificar uma técnica de base para o ator.

Como abordado na parte que tratamos do projeto inicial do LUME, nesta etapa Burnier deparou-se com a questão de como fornecer ao ator os instrumentos concretos para que este edificasse sua arte sem que estes instrumentos fossem de encontro à sua própria cultura pessoal e “matassem” a sua expressividade nata. Resolve então partir da particularidade do indivíduo, da maneira particular de cada ator agir, “ser” corporalmente, e de “corporificar” suas energias potenciais para desenvolver uma “técnica pessoal” de representação. Foram 3 anos de treinamentos, experimentações e criação de exercícios que duravam até doze horas por dia dedicados à elaboração desta técnica de base e à elaboração de uma metodologia que permitisse ao ator entrar em

contato com suas energias potenciais. Sobre esses momentos iniciais, Burnier observa que:

Os meses que se que se seguiram foram muito difíceis para nós. Eu tinha um ator cuja disponibilidade em se deixar fazer era extremamente generosa. Por mais que ele não soubesse o que fazer, ele estava pleno, inteiro diante de mim. Eu me mantinha firme nas ideias iniciais deste trabalho, não ensinar algo já sabido, mas ir à busca de algo que nem eu nem ele sabíamos o que era, mas que sabia estar ali de alguma forma.¹⁹⁸

Como observa Carlota Cafiero:

Burnier fez com que Simioni desse um profundo mergulho em si mesmo, acordando sua memória emotiva e também corporal, dinamizando suas energias interiores e trazendo-as à tona para transformá-las em ação. É um trabalho difícil e doloroso para o ator, pois é preciso muita disciplina e coragem para tocar recantos (entenda-se traumas, medos, desejos) da alma e da memória que se imagina já perdidos ou superados. É um trabalho também difícil para o Diretor que, diante de um ator que está em processo de mergulho em si e dando corpo a todo o tipo de energia, tem de ajudá-lo a domar a força com que essa vida é emanada através da técnica.¹⁹⁹

Nesse longo e intenso processo de investigação, uma série de matrizes de ações físicas e vocais do ator Carlos Simioni foram levantadas e, aos poucos, sua dança pessoal foi sendo estruturada. Para testar a aplicabilidade deste material e da técnica de representação que se desenvolvia em laboratório, o grupo resolve criar o espetáculo “Kelbilim – o cão da divindade.”²⁰⁰

Segundo momento: primeira tentativa de verificação

Baseado no drama existencial vivido por Santo Agostinho durante o período de

¹⁹⁸ Luís Otávio Burnier, *A Arte de Ator, da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

¹⁹⁹ Carlota Cafiero, *idem*, p.52.

²⁰⁰ Antes, em 1986, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni viajaram para a região de Uruçuaia (norte de Minas Gerais) com o intuito de observar caçadores de onça para criar o que seria o primeiro espetáculo de mimesis corpórea do LUME, a partir da adaptação do conto “Meu tio lauarete”, de Guimarães Rosa. Entretanto, o projeto foi abortado no meio do processo quando se soube da estreia no Teatro Paiol, em São Paulo, de uma adaptação do mesmo conto dirigida por Roberto Lage e protagonizada por Cacá Carvalho (um ator então em destaque na cena teatral por sua atuação no espetáculo *Macunaíma*, de de Antunes Filho).

sua conversão ao cristianismo na idade média, foi criado o espetáculo “Kelbilim”. Cada uma das 3 versões que teve a peça corresponde a uma das etapas de teatralização da dança pessoal do ator Carlos Simioni²⁰¹.

Como observa Carlota Cafiero:

Através das ações físicas memorizadas por Simioni durante os três anos de treinamento, o personagem Aurelius Agostino vai sendo construído experimentando-se vários matizes de voz e de energia. O resultado dessas experiências foi uma série de pequenas obras que reunidas em sequência formavam o espetáculo.²⁰²

A escolha por representar a conversão mística de Santo Agostinho para o catolicismo partiu da “ambiguidade” identificada nas ações codificadas por Simioni, que ora eram fortes e assustadoras, ora singelas e delicadas. Como observou Burnier,

O trabalho de Simioni, por um lado era extremamente forte, e evocava imagens selvagens de dor, como se fossem gritos ou berros silenciosos do corpo, coisas que poderiam ser taxadas de 'horríveis', de outro, era delicado, doce, e evocava imagens tranquilas de momentos belos, de pureza, de singeleza e fragilidade.

Assim, depois de Burnier e Simioni procurarem em Nietzsche, Hilda Hilst e São João da Cruz um tema que estivesse entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, a loucura e a sanidade, o prazer e a dor, identificaram no processo de conversão ao catolicismo de Santo Agostinho o equivalente literário ideal para as ações que tinham tanta força de “encantar e assustar”, no momento mais doloroso da hesitação entre a vida mundana e a religiosa.

Na versão inicial, apresentada em 1988, Simioni está sozinho em cena e executa suas ações com poucos entremeios e ligações de cena, é sua dança pessoal apresentada de forma pura e em sua plenitude. Não havia texto literário, nem começo, meio e fim. Os

²⁰¹ Todo o processo de elaboração do espetáculo Kelbilim e da Dança Pessoal do ator Carlos Simioni foi descrito por Luís Otávio Burnier em sua tese de doutorado *A arte de ator – da técnica à representação*, no capítulo “Kelbilim: retorno às origens”. Como lembra Carlos Simioni, o tema inicial do espetáculo, antes de chegar a Santo Agostinho, era a Ditadura Militar.

²⁰² Carlota Cafiero, *idem*, p.57.

objetos de cena inexistiam e o figurino era apenas uma bata de algodão cru. A linguagem utilizada por Simioni era um *gramelô*²⁰³ inventado por ele.

Nesta etapa, o objetivo foi a busca intencional de um esvaziamento do ator, transformando-o em matéria bruta – o foco principal era a presença do ator com suas energias potenciais dilatadas. Como observa Carlota Cafiero: “O espectador era engolfado por imagens, cores, sons guturais, sussurros, odores e cantos que despertavam as mais variadas e desconexas sensações. Um espetáculo chocante, e o espectador não tinha onde se apegar”²⁰⁴.

Kelbilim foi concebido para espaços não convencionais e tinha na música, presente desde a primeira versão, um importante elemento cênico. A direção musical ficou a cargo de Denise Garcia, que estudou os cantos ambrosianos do período tratado na peça (a partir de textos em latim) para recriar o clima da época e a maneira como Santo Agostinho deveria ter conhecido e ouvido tais cantos²⁰⁵. Garcia conseguiu formar um coro que cantava ao vivo composições especialmente criadas por ela para a montagem.

Na segunda versão, a luz dos refletores foi substituída pela iluminação a velas e foram introduzidos alguns objetos cênicos que deveriam ser manipulados pelo ator. Entretanto, como a partitura física das ações de Simioni estava extremamente codificada, ele não conseguia manipular estes objetos, de forma que Burnier precisou introduzir um segundo ator para, como uma “sombra” do teatro Kabuki, ajudar Simioni a se vestir e manipular os objetos. O texto literário também foi introduzido, mas em latim.

Em uma das apresentações de Kelbilim, César Brie, diretor do Teatro de Los Andes, comenta que o espetáculo era como uma “frase construída apenas com substantivos” e que faltavam os adjetivos, as conjunções, etc, para dar “liga” à sintaxe das matrizes em

²⁰³ Termo de Dario Fo utilizado para designar uma língua “inventada” através de um conjunto de sons articulados que nada significam.

²⁰⁴ Cf. observa Carlota Cafiero, *idem*, p58.

²⁰⁵ Em suas *Confissões*, Santo Agostinho destaca o encantamento que os cantos vindos da Abadia da cidade de Milão, na Itália, causaram sobre seu espírito. Quando andava pelas ruas de Milão ele ouvia, ao longe, os chamados cantos ambrosianos, que tinham esse nome por causa do bispo Ambrósio. (Cf. Carlota Cafiero, *idem*, p.57) Para mais informações sobre o trabalho de composição musical do espetáculo “Kelbilim” ver: GARCIA, Denise. O trabalho musical em “Kelbilim, o cão da divindade”. In: *Revista do LUME*, No.7, Campinas, 2009.

cena. Assim, em 1990, para a terceira versão, Burnier e Simioni criam a figura do “mendigo”²⁰⁶. Através do “mendigo”, que no teatro é representado pela figura do bufão²⁰⁷, Simioni encontrou o contraponto necessário para realizar a passagem entre as ações fortes e as delicadas, assim como encontrou um estado corpóreo que lhe permitiu manipular os objetos durante a cena, de forma que a “sombra” pode ser abolida. Nesta versão, os textos em latim também foram substituídos por 4 poemas da escritora Hilda Hilst²⁰⁸ que reforçavam os paradoxos da conversão mística de Santo Agostinho. Como Burnier reconheceria depois, “Somos filhos de uma cultura eminentemente literária. Introduzir um texto em português, era importante para permitir aos espectadores criarem sua história particular”²⁰⁹.

Como vimos, a elaboração do espetáculo Kelbilim, teve como objetivo verificar a aplicabilidade do trabalho técnico desenvolvido em sala de ensaio e marcou o segundo momento da primeira fase do LUME. A partir de 1989, já de posse de um treinamento que possibilitava o ator se entregar ao processo criativo e à investigação de matrizes físicas e vocais, o grupo começa um processo de abertura que permitiu a incorporação de novos atores e a ampliação de suas linhas de pesquisa. Começa também a desenvolver, ainda que não fosse seu objetivo, uma pedagogia para a transmissão de suas técnicas. Entramos no terceiro momento da primeira fase.

Terceiro momento: primeiras experiências de transmissão, novas linhas de pesquisa,

²⁰⁶ A figura do mendigo também guardava um outro ponto de contato com o contexto da peça. Burnier lembra que Santo Agostinho descreve a importância que teve para ele um encontro com um mendigo nas ruas de Cartago.

²⁰⁷ Os bufões e os bobos, por exemplo, assistiam sempre as funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo oficial uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial da vida, simultaneamente real e irreal, *fronteira* entre a vida e a arte. (Luís Otávio Burnier, *idem*, p.207)

²⁰⁸ Hilda Hilst foi uma das mais importantes poetisas brasileira do século XX, tendo também se destacado na prosa e na dramaturgia. Natural de Jaú, em 1966 mudou-se para a *Casa do Sol*, uma chácara próxima a Campinas que hospedou diversos escritores e artistas por vários anos. Carlos Simioni e Luís Otávio Burnier conheceram Hilda Hilst e chegaram a frequentar sua casa. Ali Hilst dedicou todo o seu tempo à criação literária de obras que sempre buscaram, em sua essência, retratar a difícil relação entre Deus e o homem. Hilst faleceu em 2004.

²⁰⁹ Luís Otávio Burnier, apud Carlota Cafiero, *idem*, p.59.

intercâmbios

No ano de 1988, o ator Ricardo Puccetti conhece Luís Otávio Burnier, assiste ao espetáculo Kelbilim e, após um período de estágio, é convidado a integrar o LUME. Como relata Carlota Cafiero:

Em 1988, Puccetti foi o segundo ator a entrar no LUME, com então 23 anos de idade. Vindo de Pinhal para estudar teatro no Conservatório Carlos Gomes e posteriormente como aluno da Biologia da UNICAMP, conheceu Burnier em uma apresentação no próprio campus. Em 1988 a universidade promovia o Circo Cultural, uma lona com capacidade para 300 pessoas, instalada ao lado do SAE – Serviço de Apoio ao Estudante, onde os artistas podiam se apresentar na hora do almoço. Puccetti conta que era um espetáculo de mímica com Luís e o músico e professor Almeida Prado tocando. Ficou fascinado pelo trabalho corporal de Burnier. Essa fascinação tinha razão de ser. Puccetti desenvolvia um trabalho de teatro desde os 16 anos e tinha grande paixão pelo palhaço. Também foi um dos fundadores do Lates Coral Cínico no início dos anos 80 em Campinas. Era um coral que mesclava canto e teatro, sempre improvisando muito e apresentava-se em espaços alternativos. Nessa época, os seis personagens no Latex eram bem clownescos. Curso de clown sempre foi uma coisa muito rara no Brasil. Puccetti se iniciou nas técnicas sozinho copiando os filmes de Charles Chaplin, de Oliver Hardy e Stan Laurel, respectivamente o Gordo e o Magro. Inspirado, botava o nariz vermelho e ia para a rua improvisar.²¹⁰

Com o interesse de Ricardo Puccetti em trabalhar a figura do clown, se inicia no LUME a pesquisa do *sentido cômico do corpo*. Sua chegada simboliza a abertura do trabalho para novos pesquisadores, mostrando que o trabalho de base poderia ser transmitido e que poderia se desdobrar em novas linhas de investigação.

Ricardo Puccetti, além de aprofundar sua pesquisa sobre o clown, foi iniciado no treinamento técnico de base e passou a desenvolver sua dança pessoal (que, como veremos adiante, resultará no espetáculo “Cnossos”). Metodologicamente, o processo de iniciação de Puccetti na dança pessoal já significa um aprimoramento do trabalho desenvolvido com Simioni até então²¹¹.

²¹⁰ Carlota Cafiero, *idem*, p.53.

²¹¹ Todo o processo de treinamento e elaboração da Dança Pessoal do ator Ricardo Puccetti foi descrito por Luís Otávio Burnier em sua tese de doutorado *A arte de ator – da técnica à representação*, no capítulo “Dança Pessoal ou ‘Dança das Energias’”.

Também em 1989, as atrizes Luciene Pascolat e Valéria Seta iniciam, sob a supervisão de Burnier, o processo de montagem do espetáculo “Wolzen”, baseado na Valsa No.6 de Néelson Rodrigues. Nesta montagem, Burnier daria continuidade à pesquisa sobre mimesis corpórea, que começara a desenvolver para realizar o seu espetáculo solo “Macário” e que posteriormente seria aprofundada em outros espetáculos.

Outra marca deste momento, e que vai se intensificar cada vez mais, é a participação de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni em eventos internacionais ligados a “arte de ator”. Isso demonstra que a pesquisa desenvolvida pelo LUME já estava madura o suficiente para ser “exposta” e que o grupo estava apto para iniciar “trocas” artísticas com outros pesquisadores. A participação dos pesquisadores do LUME nestes eventos também foi importante porque possibilitou o contato com um novo universo de exercícios técnicos que, pouco a pouco, foram adaptados e incorporados ao treinamento que o LUME estava desenvolvendo no Brasil – que, vale frisar, foi aperfeiçoado durante todos os 10 primeiros anos de trabalho do grupo.

Assim, o terceiro momento da primeira fase do LUME foi marcado pela abertura para novos integrantes, pela tentativa de aplicar a técnica de base desenvolvida até então em novas linhas de pesquisa (no trabalho com o clown e com a mimesis corpórea) e pelo aumento das viagens de intercâmbio do grupo para trocas formativas. E o ano de 1989 foi intenso nesse sentido.

Em 1989 Carlos Simioni viaja para a Dinamarca a fim de participar, a convite de Iben Rasmussen (atriz do Odin Teatret), do Seminário Internacional “A Independência do Ator”²¹². Neste encontro que durou um mês e que reuniu 10 atores-pesquisadores de diferentes culturas teatrais de todo o mundo, foi criado o grupo internacional de pesquisa “Ponte dos Ventos” – grupo internacional de atores (liderados por Iben) que se reúnem anualmente por períodos de um mês para desenvolver colaborativamente exercícios e treinamentos técnicos para o trabalho do ator, criar espetáculos e oferecer oficinas e cursos para interessados. Os exercícios do “Samurai”, da “Gueixa”, do “Fora do Equilíbrio”, etc, assim como a própria “Dança do Ventos”, são exemplos de exercícios

²¹² International Seminar Research on Actor’s Technique.

aprendidos nesses encontros e que foram incorporados à rotina de treinamento do LUME. Este grupo já se reúne há 20 anos e conta, até hoje, com a participação do ator Carlos Simioni.

No mesmo período, Burnier e Jean Pierre Kaletrianos²¹³ (então colaborador do LUME) participam, na Universidade de Irvine, Califórnia (EUA), do Seminário Internacional organizado por Jerzy Grotowski.

Em 1989, também é realizado o primeiro Retiro de Clowns para iniciar os atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Burnier, que já havia começado a desenvolver seu clown em Paris com Philippe Gaulier, seria o *messiê*²¹⁴ do trabalho. Deste trabalho nascem os clowns Teotônio (de Ricardo Puccetti) e Carolino (de Carlos Simioni). Algum tempo depois, como um primeiro exercício destas figuras, Burnier e Simioni criam o primeiro espetáculo de clowns do grupo, que não teve nome e contou com a participação de Ricardo Puccetti nas ligações das cenas. Esta experiência foi a primeira tentativa de se levar a público um espetáculo de palhaço do grupo e culminou, tempos depois, na criação do espetáculo “Valef Ormos”.

Em julho de 1990, Burnier participa na cidade de Bolonha, Itália, da sexta sessão internacional da ISTA. Com o tema “Técnicas de Representação e Historiografia”, o encontro discutiu as possibilidades de transcrever e registrar em papel as formas de interpretação das culturas ocidental e oriental. Nesta sessão, Burnier, que participava pela segunda vez de um encontro da ISTA, apresentou os resultados dos cinco primeiros anos de pesquisa do LUME e também conheceu, entre outras coisas, o trabalho da mestra de Butô Natsu Nakajima. Ao assistir à demonstração técnica de Natsu, Burnier enxerga uma forte complementariedade entre o trabalho do LUME e o da dança Butô e convida a dançarina para vir ao Brasil trabalhar com o grupo.

²¹³ Interessado no trabalho do LUME, em 1988, o músico e ator Jean Pierre Kaletrianos passa a acompanhar o treinamento energético do grupo (com o qual chega a colaborar com alguns exercícios baseados na filosofia do auto-conhecimento de Gurdjieff) e tem dois solos dirigidos por Luís Otávio Burnier: H2Olos (1988) e Nostos (1990).

²¹⁴ *Messiê*: termo em alusão a palavra francesa *monsieur* (senhor) que, dentro do trabalho de iniciação do clown tem a função de “instalar a alma do palhaço”, é a figura de autoridade de um retiro, à qual os clowns devotam uma ingênua obediência. Vale lembrar que “o *messiê* não tem moral, mas tem uma ética profunda”. O objetivo do retiro é instalar o “coração do palhaço” em cada um dos participantes. Para isso ele irá propor jogos e dinâmicas que serão vividos pelo grupo. <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a11.pdf>>

Um ano depois, em 1991, Burnier consegue trazer Natsu Nakajima ao Brasil para remontar com atores brasileiros o espetáculo “Sleep and reincarnation from the empty land”, que a coreógrafa havia criado originalmente com dançarinos japoneses. Para este trabalho, o LUME organizou uma oficina-montagem de um mês como parte da programação do “Festival Internacional de Teatro de Campinas”. Participaram desta oficina-montagem os atores: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Kátia Maslova, Sandra Mejia, Tatiana Cardoso, Alice Guimarães, Arlete Cunha e Alexa Lerner. Esta experiência com Natsu Nakajima foi o primeiro trabalho prático do grupo com as técnicas do Butô e o segundo encontro com um grande mestre do Butô – em 1986, Carlos Simioni e Burnier apresentaram no Teatro Anchieta de São Paulo uma demonstração técnica fechada para Ioshito Ohno e Kazuo Ohno, que então aceitou ser o “patrono” do núcleo²¹⁵.

Durante um mês Natsu trabalhou com o grupo uma série de noções básicas do Butô, como por exemplo: o terceiro olho, o dançar com o fantasma, os pés que saboreiam o chão, as imagens que “derretem” para o corpo, a relação sensação-ação, *koshi, jo-ha-kyu, má* e os diferentes andares do teatro oriental. Muitos dos exercícios trabalhados foram ao encontro dos princípios de trabalho do LUME e posteriormente foram incorporados ao treinamento de base do grupo.

Como observa Carlos Simioni, trabalhar com Natsu naquele momento também foi importante porque permitiu ao LUME comparar a dança pessoal com o Butô:

Antes, ao ver Kazuo Ohno, Ioshito Ohno e Natsu Nakajima dançando, nós pensávamos que o nosso trabalho tinha tudo a ver com o Butô, com os seus princípios, mas quando Natsu veio ao Brasil nós vimos que os princípios não eram os mesmos – talvez os resultados fossem parecidos, mas percebemos que a maneira como ela usava o corpo, que era através de imagens e através do terceiro olho, era completamente diferente da dança pessoal, que era um mergulho dentro de você mesmo, dentro de suas potencialidades.²¹⁶

²¹⁵ Kazuo Ohno foi responsável, junto com Tatsumi Hijikata, por desenvolver e disseminar a dança Butô pelo mundo. Sobre o trabalho de Burnier, Ohno observou que se ele tirasse um pouco das tensões corporais, ele seria um Nijinski. Para Simioni, ele proferiu uma frase misteriosa: “Se relaxar a pupila, você soltará a energia. Se a tencionar, a reterá”. Cf. relato de Carlos Simioni.

²¹⁶ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010

Entretanto, se os princípios do Butô eram diferentes dos encontrados na dança pessoal, havia um pressuposto comum aos dois trabalhos que os aproximavam: a noção de “não-interpretação” adotada em relação ao trabalho do ator. Para ambos o ator não interpreta, ele “é”. Como observa Burnier, o ator “não expressa nada, mas simplesmente é com plenitude. A busca dessa plenitude, desse estado presente, desse *ser*, revela-se algo tão importante quanto difícil e vai ao encontro de nossa dança pessoal”²¹⁷.

O trabalho com Natsu Nakajima também marcou o início de uma série de parcerias que o LUME estabeleceria com importantes mestres e diretores de teatro cujas linguagens têm no corpo do ator o seu principal eixo de estruturação cênica. Marcou, em especial, a aproximação do grupo com o teatro oriental, sua técnica e ética de trabalho.

Também em 1991, o LUME lança no Brasil “Além das Ilhas Flutuantes”, livro de Eugenio Barba traduzido para o português por Luís Otávio Burnier com a colaboração de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti.

A nova linha de pesquisa do LUME “O Clown e o sentido cômico do corpo”, introduzida por Ricardo Puccetti e que teve seu pontapé inicial nos retiros de iniciação organizados pelo grupo na Fazenda Vale Formoso nos anos de 1989 e 1991, culminou na criação do espetáculo “Valef Ormos”, em 1992²¹⁸. Este espetáculo teve como intuito recriar, no palco, situações banais do cotidiano a partir da lógica própria do clown, e reuniu em cena Teotônio (clown augusto de Ricardo Puccetti, o mais ingênuo), Carolino (o clown branco de Carlos Simioni, mais esperto e racional) e Cafa (clown *contra-pitre* de Luís Otávio Burnier, ora branco, ora augusto). Neste trabalho a força estava na presença dos clowns em cena, emanava mais da fragilidade e ingenuidade de suas figuras do que propriamente do que executavam. Como observou Burnier, por meio de uma técnica apurada, buscou-se a expressão sutil da ingenuidade que “ecoava” através de detalhes:

²¹⁷ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.149.

²¹⁸ Como observa Luís Otávio Burnier em sua tese de doutorado, o título do espetáculo foi retirado de uma situação genuinamente clownesca. “Realizamos nossos retiros de clown numa fazenda chamada Vale Formoso. O caseiro da fazenda, um homem do campo (um *clod*), semi analfabeto, tentou escrever numa placa de madeira o nome da fazenda. Escreveu 'Vale' e, tendo sobrado espaço, começou a escrever a palavra 'Formoso'. Só coube o 'F', e ele teve de continuar o restante em baixo. A placa acabou antes de ele concluir a palavra 'Formoso', ficando o 'o' final espremido no cantinho, parecendo mais um ponto final: VALEF ORMOSo”. (Luís Otávio Burnier, *idem*, p.220)

um dedo, um pé, etc. As ações, eram, portanto, pequenas e delicadas na maior parte do tempo, o que provocava mais o sorriso do que a gargalhada dos espectadores. “Foi essa relação que nos interessou trabalhar. Ela era um estudo da arte de ator. Não levei em conta os aspectos dramaturgicos do espetáculo, mas centrei a atenção no trabalho de ator”²¹⁹. Assim, o trio de clowns se reunia em cena para tentar fazer um show e apresentava diversos quadros sem um começo, meio e fim pré-estabelecido. “Parecia que entravam por engano no picadeiro e, carentes de atenção, disputavam o público, cada um tentando fazer o seu show, muitas vezes interferindo na atuação do outro”, lembra Carlota Cafiero²²⁰.

No período entre 1990 e 1994, o LUME passa a oferecer muitos cursos e oficinas pelo Brasil. Carlos Simioni lembra que os alunos que vinham estudar na UNICAMP das mais diversas partes do Brasil acabavam conhecendo o LUME e, ao retornarem para suas casas, trabalhavam como divulgadores do trabalho do grupo. Assim, muitos desses estudantes (principalmente os que residiam na Moradia Universitária, vizinha à sede do LUME) acompanhavam os espetáculos que aconteciam na Vila Santa Isabel e não só participavam ativamente dos retiros e dos cursos oferecidos em Barão Geraldo como acabavam levando o LUME para se apresentar em suas cidades. Com esses cursos de curta duração que passaram a ser oferecidos, o LUME consegue verificar a aplicabilidade de suas técnicas.

Este processo de abertura e início do desenvolvimento de uma metodologia própria para o ensino da arte de ator culmina, em 1993, com o curso de longa duração que o LUME oferece para 11 alunos da turma de formandos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, que na época convidaram Luís Otávio Burnier para supervisionar e dirigir a montagem de formatura da turma.

Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Andrea Ghilardi, Fábio Leiras, Fátima Cristina Moniz, Gabriel Braga Nunes, Jesser de Souza, Katherine Nakad Chuffi, Marli Marques, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, viajam em duplas por dois meses para distintas regiões do Brasil (Amazonas, Tocantins, Rio Grande do Norte, sertão de Minas Gerais e

²¹⁹ Luís Otávio Burnier, *idem*, p.220.

²²⁰ Carlota Cafiero, *ide*, p.69.

São Paulo) a cata de “histórias que todo mundo conta”, ou como dito na comunidade Terra Preta, visitada pelos atores no Baixo Rio Negro, Amazonas: “Taucoauaa panhé mondo pé” – expressão que acabou sendo aproveitada como título do espetáculo do grupo.

Para a montagem, foi utilizado o mesmo processo de iniciação adotado por Burnier com Simioni e Puccetti, com diferença que desta vez o trabalho era dividido entre vários orientadores. Além de Puccetti (que ficou responsável pelo treinamento energético e a elaboração das matrizes), de Simioni (que passou o treinamento técnico) e de Burnier (que ensinou os princípios da mímica Etienne Decroux), também colaboraram com o processo: Márcia Strazzacappa (responsável pela análise do movimento corporal), Luciene Pascolat (que trabalhou a mímica das ações cotidianas) e Lee Bou Ning (que trabalhou mímica Ópera de Pequim). A rotina de trabalho era dura, pois os treinamentos tiveram início em janeiro de 1993, com carga horária de oito horas por dia, sem feriado. Essa fase preparatória de treinamento dos atores durou seis meses e após esse período os alunos partiram em viagem de campo atrás de lendas e histórias da cultura popular. Dois meses depois desse trabalho árduo e apaixonante de observação, que colocou os atores em contato com “Um odor estranho de Brasil, que misturava desde o cheiro de laranja podre da selva amazônica, até o cheiro forte de urina das casas de pau a pique, das fossas precárias e dos asilos”, o grupo retorna à Campinas munido de mais 300 de fotografias, 40 horas gravadas em fita cassete, todos os cadernos de campo e muitas memórias. Neste momento do processo, então, talvez tenha se produzido a maior surpresa entre os alunos: para quebrar a relação de dependência dos atores com a figura do diretor (característica do teatro contemporâneo), Burnier delega aos próprios atores do grupo a responsabilidade da criação do espetáculo – a equipe pedagógica e todos os artistas envolvidos deveriam ser vistos apenas como “colaboradores” da montagem. Dois meses depois, o espetáculo estreia no Instituto de Artes da UNICAMP.

Como vimos, o objetivo principal deste processo foi introduzir os alunos à pesquisa teatral e à arte de ator, quebrando muitos vícios e truques comuns aos estudantes de teatro. No ano seguinte, em 1994, seis atores da turma de formandos permaneceram no LUME trabalhando como estagiários aprofundando-se no treinamento técnico.

Também em 1993, o LUME é reconhecido pela UNICAMP como centro de pesquisa interdisciplinar da universidade. Este acontecimento é importante para a história do grupo, pois lhe garantiu o direito de não só ter uma sede própria, como dispor de uma equipe de funcionários para apoiá-lo nos serviços de secretaria, biblioteca, limpeza e administração, além contar com uma verba própria para custear suas despesas. Foi o começo de um importante processo de consolidação institucional que permitiu ao grupo uma real autonomia sobre o projeto de investigação, agora com a possibilidade, inclusive, de agregar novos atores-pesquisadores e aprofundar suas linhas de pesquisa. A este respeito, Ricardo Puccetti observa que:

No Brasil o LUME é o único grupo que mantém essa ligação com uma universidade. A UNICAMP considerou a seriedade, além do retorno que o nosso trabalho dá. A universidade, como academia, tem uma maneira própria de funcionar e os acadêmicos, que são cientistas, têm uma visão peculiar, e às vezes fechada de pesquisa. Mas, pouco a pouco, foi-se entendendo que na arte também se faz ciência.²²¹

Em 1994, Burnier inicia o processo de teatralização da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti, mas por falta tempo é obrigado a interrompê-lo, de forma que neste momento foi apenas esboçado em suas linhas gerais. Outro evento importante deste ano, foi a reunião da ISTA que ocorreu em Londrina (PR) e contou com a participação de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni nas oficinas.

Em novembro deste ano Burnier defende sua tese de doutorado: “A Arte de Ator: Da técnica à representação – elaboração e codificação sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator”. Sob orientação do prof. Dr. Norval Baitello Jr., do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Burnier apresenta uma síntese detalhada e fundamentada de todo o trabalho desenvolvido pelo LUME em seus 10 primeiros anos de pesquisas. Fundamenta sua concepção de teatro, descreve o treinamento de ator criado, assim como identifica seus princípios; e, através do estudo de caso dos espetáculos criados, expõe a metodologia de criação utilizada pelo LUME. A apresentação da tese foi dividida em 3 etapas: no primeiro dia, Burnier apresentou o espetáculo “Valef Ormos”; no segundo dia os atores do LUME demonstraram as técnicas

²²¹ Ricardo Puccetti, apud Carlota Cafiero, idem, p.53.

desenvolvidas pelo núcleo, com comentários e reflexões de Burnier. No terceiro dia, foi realizada a defesa pública da tese na PUC/SP. A Banca examinadora, não só lhe aprovou com louvor, mas, ao final, aplaudi-o de pé²²².

No fim deste ano, na reunião de avaliação geral, Burnier, Simioni e Puccetti concluem que a primeira etapa das pesquisas do LUME estava concluída: haviam criado e consolidado com sucesso as bases do trabalho técnico de um sistema de representação não-interpretativo com base na arte de ator. Como próximo passo, decidem iniciar uma “fase de montagens”, ou seja, de criação de novos espetáculos que possibilitassem a aplicação dos conhecimentos e das técnicas criadas até então e o desenvolvimento dos aspectos espetaculares da cena – pouco abordados pelas pesquisas do núcleo até então. Para criar as condições de transição para essa nova fase, decidem oferecer aos atores recém-formados que participaram da montagem da peça “Taucoauaa panhé mondo pé” a oportunidade de continuarem o trabalho de treinamento por mais um ano. Entretanto, alguns meses depois, no início de 1995, todos são surpreendidos com o falecimento repentino de Burnier.

Sobre Burnier, Puccetti observa que:

O interessante do Luís é que ele realmente era um diretor de ator, não um diretor de espetáculo. Espectáculo ele estava ainda aprendendo a dirigir, ele mesmo falava isso. Ele era formador de atores. Toda essa base [ética de trabalho] que eu e o Simioni temos e que foi passada para os outros do LUME, que chegaram a trabalhar um pouquinho com o Luís, mas trabalhavam, sobretudo comigo e com o Simioni, toda essa base veio dele. Daqui a uns trinta anos, por exemplo, essa base continuará sendo a mesma.²²³

Com esses acontecimentos se encerra a primeira fase da história do LUME.

4.14.3 LUME – Segunda Fase (1995-2004)

Esta fase compreende os segundos 10 anos da história do LUME e vai do ano de 1995 a 2004. Inicia-se com o entendimento de Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e

²²² Cf. lembra Carlota Cafiero, *idem*, p.71.

²²³ Ricardo Puccetti, *apud* Carlota Cafiero, *idem*, p.52.

Ricardo Puccetti de que era chegado o momento de expandir cenicamente as pesquisas do grupo, ou seja, aplicar as técnicas desenvolvidas na primeira fase na criação de espetáculos teatrais. Essa diretriz lança o LUME em uma “fase de espetáculos”.

Logo após a morte de Burnier, o LUME recebe para um intercâmbio de um mês a diretora e dançarina de Butô Natsu Nakajima. Este encontro já estava acertado com o grupo desde 1990, quando Natsu esteve no Brasil pela primeira vez e montou com os atores do LUME o espetáculo “Sleep and Reincarnation from Empty Land”. Como observou Simioni, a vinda de Natsu neste período delicado para o grupo foi um alívio, “ela, na realidade, segurou a onda do grupo”.

A ausência de Burnier impôs um grande desafio ao grupo. Institucionalmente, Burnier era o único elo de ligação entre o LUME e a estrutura burocrática da universidade – vale lembrar que, por ter apenas recém conquistado o status de “centro de pesquisa”, sua posição dentro da UNICAMP ainda era frágil. Artisticamente, embora houvesse realizado uma importante pesquisa, esta não havia proporcionado suficientes frutos para ser considerada plenamente consolidada. Internamente, sua ausência de Burnier deixou uma lacuna muito grande do ponto de vista da coordenação e do papel de liderança que desempenhava dentro do grupo, pois não era apenas quem detinha a maior experiência como também era quem trazia o “olhar de fora” – responsável pela orientação e condução dos processos de formação dos atores. O LUME também havia recém conquistado sua sede na Vila Santa Isabel e precisava ocupar este espaço com uma programação regular para justificar seu uso. Assim, por todos os lados que se observasse, o núcleo precisava mais do que nunca se afirmar enquanto grupo.

Neste sentido, a primeira decisão que Simioni e Puccetti tomaram após a morte de Burnier foi incorporar os atores estagiários como novos integrantes do LUME. Com essa mudança os novos atores passaram, além de treinar no período da manhã, a dedicar duas horas do período da tarde para realizar trabalhos administrativos na sede – no restante do período continuavam trabalhando por conta para se sustentarem.

O grupo também decide dar continuidade à diretriz elaborada por Burnier de expandir cenicamente as pesquisas do núcleo através da criação de novos espetáculos e

inicia um ousado projeto de ocupação de sua sede na Vila Santa Isabel: estreiar durante o mês de Abril 3 novas montagens, um novo espetáculo a cada fim de semana, aproveitando para tanto principalmente os materiais que não foram utilizados nas criações anteriores.

Na primeira semana, Simioni dirige o espetáculo “Anoné”, criado a partir do material gerado durante as oficinas de Butô com Natsu Nakajima. Na segunda semana, Puccetti dirige o espetáculo de clown “Mixórdia em marcha ré menor”. Na terceira semana, estreia o espetáculo “Contadores de Estórias”, uma montagem itinerante pela sede do LUME dirigida por Ricardo Puccetti e realizada pelos novos atores a partir de figuras que não foram aproveitadas na montagem de formatura coordenada pelo LUME. Na última semana, Simioni completa a programação re-apresentando seu solo “Kelbilim – o cão da divindade”.

O espetáculo “Contadores de Estórias” é um retrato do Brasil simples, um resgate da memória oral contida nas lendas e costumes esquecidos dessas pessoas ricas em histórias para narrar. No espetáculo, o público era convidado a adentrar a sede do LUME e, nos distintos espaços da casa (no jardim, na sala de estar, na cozinha, quintal), convidado a compartilhar um pouco do carinho, da hospitalidade e da sabedoria de pessoas que os atores haviam encontrado durante suas pesquisas de campo e que naquele momento recriavam através da técnica da mimesis corpórea. A construção partiu do mesmo material de pesquisa que um ano antes havia originado o espetáculo “Taucoauaa panhé mondo pé” quando os atores viajaram para diversas regiões do interior do Brasil coletando não somente as ações físicas e vocais, como também lendas e costumes do povo rústico e interiorano²²⁴.

“Mixórdia em marcha-ré menor” é um espetáculo clássico de clowns, uma sequência de quadros que mostra os encontros e desencontros de seres ingênuos, por vezes estúpidos, que revelam toda a fragilidade da alma humana. Sem texto e sem uma história linear, a imperfeição humana vinha à tona manuseada com lirismo e comicidade, trabalhada a partir de situações do cotidiano que qualquer pessoa do público já poderia

²²⁴ *Atores:* Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wu, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.

ter vivenciado. Neste espetáculo, o cômico revelava-se no inusitado das situações enfrentadas pelos clowns e na maneira como reagiam a elas. O desenrolar dessas situações lembrava os antigos filmes mudos dos clowns do cinema (Charles Chaplin, Buster Keaton, o Gordo e o Magro e outros), onde os quadros sucediam-se e formavam um mosaico que, observado no todo, ganhava um sentido mais amplo. As relações humanas, a surpreendente interação com os objetos, a música do silêncio, tudo abordado sob a estranha e bela lógica do clown²²⁵.

Com a criação desses 3 novos espetáculos em tão curto período de tempo, o LUME constatou, positivamente, o domínio que exercia sobre a técnica que havia desenvolvido em sua primeira fase. Como observa Simioni, “Não foi preciso trabalhar o ator, foi só juntar o material já existente, pois o trabalho do ator já estava pronto. 'Contadores de Estórias' foi montado de segunda a quarta, em 3 dias”²²⁶.

Para completar essa jornada criativa, faltava finalizar o espetáculo “Cnossos”, que, embora já estivesse com sua estreia agendada para dali 30 dias em um festival de Butô em São Paulo, ainda não estava pronto. Com a montagem de “Cnossos” o LUME totalizou 4 novos espetáculos em 3 meses. Estes resultados, mais a grande aceitação dos espetáculos por parte do público, deram um grande e importante vigor ao grupo que pôde confirmar a sensação de que seguia no caminho certo.

“Cnossos” é o espetáculo que resultou da teatralização da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti. Inspirado em textos de Jorge Luís Borges, Lautrèamont, Kafka e Mário Quintana, o espetáculo se refere ao labirinto construído por Dédalo em Creta para aprisionar o Minotauro. Na peça, um homem mergulha dentro de sua mitologia pessoal e percorre os corredores desse labirinto na tentativa de encontrar saídas. Esbarra em imagens, lugares, pessoas esquecidas e pálidas sensações que emergem das profundezas de sua memória. É um poema sobre a solidão humana, as impressões de uma pessoa aprisionada no labirinto da memória, um mergulho em busca dos sonhos e pesadelos que povoam nosso ser.

²²⁵ *Atores*: Ricardo Puccetti (Teotônio), Ana Cristina Colla (Quifrô), Renato Ferracini (Gelatina), Jesser de Souza (Aurora), Raquel Scotti Hirson (Risalbunda) e Advane Néia (Margarida), atriz convidada.

²²⁶ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010

Em 1995 o LUME lança no Brasil a tradução do livro “A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral”, escrito por Eugenio Barba e Nicola Savarese. Assim como “Além das Ilhas Flutuantes”, primeiro livro de Eugenio Barba lançado no Brasil, a tradução deste livro para o português ficou a cargo de Luís Otávio Burnier e contou com a colaboração dos atores Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. A publicação em língua portuguesa desses dois títulos contribuiu para a difusão no Brasil do pensamento da Antropologia Teatral, desenvolvida durante os encontros da ISTA e sistematizada por Eugênio Barba.

Antes de falecer, Burnier também havia planejado para o ano de 1995 a realização de um retiro de clowns para iniciar os novos atores estagiários. Este retiro se daria em julho, entretanto, como realizar um retiro de clown sem um *messiê*²²⁷, já que até então apenas Burnier havia desempenhado essa função? Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, que já haviam participado de dois retiros como paspalhos submissos ao *messiê*, resolveram então assumir este papel. Sobre este momento, Simioni lembra que:

Como eu e Ricardo iríamos ser os *messiês* do retiro, os donos do circo? Convidamos 15 pessoas para fazer o retiro, que foi para os dois uma confirmação de que éramos capazes de dar continuidade ao trabalho de pesquisa sem o Burnier. Até então a pesquisa era liderada pelo Luís Otávio – os três participavam das pesquisas, mas a coordenação era de Burnier. (...) Há que ressaltar que Burnier nunca foi uma figura que dizia “é assim”, “não, vai ser assim”, “não importa se você concorda vai ser assim”. Em relação às pesquisas ele sempre foi muito aberto, muito generoso, assim, o que foi construído nesses 10 anos de pesquisas foi fruto de nós três. É claro que ele sempre tinha o olhar de fora, mas éramos nós 3 construindo uma técnica – tudo era consolidado a partir do que os três descobriam. Muitas vezes o meu caminho era o oposto do que ele poderia estar pensando, mas pelo fato de estar indo por este caminho ele até abandonava suas estratégias para seguir o caminho que na prática estava acontecendo e não na teoria. (...) Eu e o Ricardo tínhamos o domínio total da técnica e sabíamos como continuar desenvolvendo essa técnica. Não era porque o mestre morreu que o trabalho se perderia, porque nós tínhamos os caminhos, porque nós descobrimos juntos.

²²⁷ Como descrito na parte sobre o trabalho do clown, na iniciação o *messiê* tem o controle total sobre os clowns e tem a função de conduzir todo o trabalho de iniciação durante o retiro, por isso mesmo é uma figura central desse processo.

O desempenho de Simioni e Puccetti como *messiês* do retiro alcançou grande êxito, superando inclusive a própria expectativa da dupla. Esse êxito na liderança do processo de iniciação dos atores durante o retiro levou os dois atores a acreditar que eles poderiam assumir um papel mais proeminente na liderança também das pesquisas do LUME, sobretudo no que se referia a transmissão das técnicas desenvolvidas durante a primeira fase do núcleo para o grupo de novos atores.

Assim, logo após o retiro, Puccetti e Simioni decidem transmitir para os novos atores o treinamento da dança pessoal da mesma forma que fizeram com o trabalho de clown. Rapidamente, entretanto, esse trabalho se viu paralisado, pois Puccetti e Simioni queriam conduzir o processo a partir de uma visão de dentro e isso não funcionou. Como lembra Simioni, “os atores simplesmente não respondiam”; tal reação levou os dois a compreender que, apesar dos caminhos que levaram a dança pessoal terem sido descobertos em parceria com Burnier, o olhar de fora e o objetivo era sempre dado por Burnier. Sobre este momento, Simioni lembra que:

Esse estado de liderança do messiê permaneceu em sala de trabalho, mas a dança pessoal era o oposto do trabalho desenvolvido com o clown; o ator deveria dançar e os de fora [nós que coordenávamos o trabalho] captar aquilo de mais essencial que explodia do ator e, aí sim, puxar, sem exigir aquilo que você faz, de fora. Esse foi o nosso grande erro, [exigir que os atores aprendessem a dança pessoal por “imitação”], os atores não saíam do lugar, não se moviam. Foi aí que surgiu a proposta de fazer confluir todas as técnicas trabalhadas pelo LUME, pois os atores novos já tinham a técnica de *clown* (o estado de clown, que nada mas é que o estado de pureza), esses atores tinham a capacidade de se dilatar, já tinham o trabalho vocal, o trabalho com a mímeses, então, como fazer confluir estas técnicas para que eles tivessem, sem saber, a dança pessoal? Como fazer a mímeses corpórea usando o estado de clown? Como fazer o treinamento cotidiano usando o estado de clown? Quais eram os princípios do treinamento técnico que levavam a um estado semelhante ao estado de clown? Aos poucos eles foram descobrindo, de uma outra maneira, a dança pessoal deles. Essa foi uma maneira que eu e o Ricardo encontramos para fazer os atores novos terem a sua dança pessoal consolidada e aprofundada, por incapacidade de transmitirmos a dança pessoal. (...) O treinamento técnico te dá “laivos” ou “estados”, ou rasgos de estados de presença, muito fortes; também a dança dos ventos feita duas horas,

quando você acaba, está em um estado que é praticamente a dança pessoal, idem para o fora do equilíbrio... de repente “você está”. (...) Descobrimos que o próprio treinamento leva a isso, como o clown, então fomos por aí e não insistimos para tentar fazer com que cada ator descobrisse a sua dança pessoal. (...) Foi preciso 10 anos de trabalho com Luís Otávio para descobrir o estado da dança pessoal, agora não é preciso mais, entendemos que a dança pessoal já existe enquanto técnica, estruturação, porém para se transmitir tem de ser de uma outra maneira. (...) A possibilidade de se chegar ao “estado” que a dança pessoal levava por outras vias foi uma grande descoberta!²²⁸

Para aprofundar esta descoberta e buscar melhor identificar os pontos de contato entre as linhas de pesquisa trabalhadas, o grupo percebeu que os novos atores precisariam dedicar mais tempo ao LUME. Estes resolvem então que abandonariam as atividades que exerciam em paralelo para se dedicarem exclusivamente ao grupo, entretanto, como estas atividades extra garantiam justamente o sustento dos atores, antes de dar esse passo o núcleo precisava encontrar uma forma de aumentar suas receitas, pois apenas com a renda da bilheteria dos espetáculos e da venda de cursos e oficinas (principais fontes de renda até então) isso não seria possível²²⁹. Como os retiros de clown já haviam se mostrado uma boa fonte de renda, o grupo resolve então investir na organização de novos retiros.

Assim, em 1996, o LUME organiza dois retiros consecutivos, o que foi, como lembra Simioni, “nossa grande loucura, porque foram dois seguidos (...) os *messiês* quase não conseguiam dormir cuidando dos atores e ainda tendo de planejar as atividades do dia seguinte”²³⁰. Os novos atores do grupo também trabalharam intensivamente na organização dos retiros, cuidaram de todas as etapas da produção e ficaram responsáveis pela alimentação dos alunos. Com o incremento da renda do grupo, os atores puderam passar a se dedicar exclusivamente ao LUME e o grupo conseguiu retornar seu trabalho de pesquisa e criação.

²²⁸ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

²²⁹ Por conta da ênfase do trabalho do grupo na relação ator-espectador, os espetáculos do grupo, via de regra, foram concebidos para serem apresentados em espaços alternativos e para poucos espectadores, assim, neste período, não eram suficientemente rentáveis a ponto de garantirem a estabilidade do grupo.

²³⁰ A principal proposta dos retiros do LUME era que os atores-paspalhos vivenciassem 24h por dia o estado de clown, sendo assim os *messiês* tinham uma sobrecarga enorme de trabalhos pois conduziam todas as atividades do dia, do despertar dos clowns até o momento que eles adormeciam.

Em 1996, a Dra. Suzi Sperber, professora do Instituto de Estudos Literários da UNICAMP (IEL), assume a coordenação do LUME - função que desempenhará até o ano de 2010, quando é obrigada a deixar a função por conta da aposentadoria compulsória.

Enquanto o grupo dos novos atores desenvolvia seu treinamento e cuidava das atividades administrativas, em abril de 1996, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni retomam a montagem de “Cravo, Lírio e Rosa”, espetáculo de clowns da dupla que dava continuidade a “Valef Ormos”.

Criado a partir da interação da clássica dupla de clowns “Branco” e “Augusto”, representados por “Carolino” e “Teotônio”, o espetáculo “Cravo, Lírio e Rosa” elege as relações humanas como matéria prima para a criação. Como lados de uma mesma moeda, Teotônio e Carolino se completam e se opõem, compondo um entrelaçar de situações patéticas e delicadas. Com sua lógica não cotidiana e peculiar, os clowns relacionam-se com um universo surreal de objetos (malas, brinquedos, uma bola) e interagem com sua plateia, o que cria uma vívida atmosfera de troca única que oscila entre a pura gargalhada e momentos de terna melancolia. Como mencionado no material de divulgação do espetáculo: “os clowns são anjos que pairam sobre nós, tocando em recantos sensíveis do espectador e lembrando aos homens sua transitoriedade”.

Após sua estreia, “Cravo, Lírio e Rosa” parte em turnê pelo Brasil, sendo seguidamente apresentado. Durante as apresentações, Simioni e Puccetti comprovam que era possível utilizar o estado da dança pessoal no clown. Enquanto isso, os novos atores seguem em Campinas trabalhando na temporada do espetáculo “Contadores de Estórias”. O espetáculo, que projetou o trabalho do LUME na cidade, permitiu aos atores constatar que era possível usar a relação que o clown tem com a plateia em outros espetáculos. Como observa Simioni sobre este momento, “O quebra-cabeça estava se encaixando (...) estava acontecendo mas não tínhamos tanta certeza”²³¹.

Por conta do sucesso das temporadas de “Cravo, Lírio e Rosa” pelo Brasil e dada a repercussão de “Contadores de Estórias” em Barão Geraldo e Campinas, o LUME amplia consideravelmente sua projeção nacional. Este fato, por sua vez, faz com que o grupo

²³¹ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

passe a oferecer mais cursos pelo país. Assim, depois de 3 anos se apresentando em Campinas, “Contadores de Estórias” também começa a circular em turnê e seus atores também começam a oferecer cursos fora de sua sede. Outras portas se abrem, colegas de Simioni do grupo “Ponte dos Ventos” passam a convidar o LUME para visitar suas cidades com mais frequência e, assim, o grupo tem a oportunidade de levar seus espetáculos e cursos para a Finlândia, Itália, Dinamarca, etc. Com estas apresentações, outros convites aparecem e as turnês do LUME no Brasil e pela Europa se propagam e se intensificam cada vez mais.

Neste momento, o grande ponto de interrogação passa a ser se o grupo deveria ou não ter seus espetáculos dirigidos por um diretor externo. Como observa Simioni:

Nenhum dos espetáculos montados no período foi dirigido por um diretor externo, sempre por um dos atores do núcleo, sendo que nessas direções nossa preocupação maior era quase exclusivamente com o ator em cena. O próprio Cnossos, tudo era calcado no ator, não se preocupava muito com luz, com figurino ou com cenário; o espetáculo mais elaboradinho era o “Contadores”, isso porque os atores vinham do departamento [de Artes Cênicas da UNICAMP] e tiveram lá uma formação... e mesmo porque o “Contadores” era quase uma continuidade do “Tal Qual...” espetáculo de formatura deles²³².

Pensando na necessidade de um diretor externo e tendo em vista que o LUME já havia cultivado uma forte relação com o Butô, os atores decidem convidar a coreógrafa e dançarina japonesa Anzu Furukawa (com quem Burnier e Simioni já haviam trabalhado anteriormente) para participar do projeto de pesquisa “A mímesis corpórea e a poesia do cotidiano”. Este projeto tinha como objetivo principal comparar a metodologia de mímesis utilizada pelos atores do LUME com a utilizada pela dançarina japonesa.

Anzu era especialista na mímesis corpórea de insetos, técnica que partia da observação do padrão de movimentos de insetos no microscópio (identificando sua musculatura, seus nervos e todos os seus detalhes) para utilizar na dança. Como observa Simioni,

²³² Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

Trabalhar com ela foi um grande avanço, porque foi quando a mimesis corpórea começou a ser dançada (...) Para que inventar uma nova linha de pesquisa dentro do LUME, da dança....? Não, vamos aplicar esses princípios do Butô dentro do trabalho que já temos desenvolvido no LUME. (...) Até então os personagens criados pela mimesis corpórea eram executados “tal e qual”, e ali agora os próprios personagens criados “tal e qual” dançavam. Foi um avanço muito especial.²³³

Assim, durante o mês de maio de 1997, com apoio da FAPESP, o grupo de atores viaja para a Amazônia para realizar sua pesquisa de campo e coletar material de trabalho. Na volta, durante os meses de Julho, Agosto e Setembro, o espetáculo “Afastem-se vacas que a vida é curta” é criado tendo como base a corporeidade observada do povo amazônico, a partir de uma proposta de construir um espetáculo que ampliasse para a cena momentos retirados da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, unindo a dança Butô e as técnicas de representação desenvolvidas pelo LUME.

Para que se enquadrassem na realidade da obra, os atores construíram um “dicionário de imitações” de pessoas que encontraram naquela região e a união de todos esses elementos gerou um espetáculo que abrangeu cenas nas quais o palco se enche de formas que levam o público a percorrer caminhos dilacerados pelo alcoolismo, ou tomados por uma grande enchente, ou encerrados em um labirinto de portas e quartos ou, ainda, ausentes de qualquer sentido. As personagens, abandonadas em sua solidão, embora rodeadas das próprias presenças, estão trancadas em sua mesmice. O humor contido na encenação tem um tom irônico, que a cada instante faz o público perceber a impossibilidade de comunicação entre esses seres.²³⁴

Este espetáculo foi a primeira tentativa do LUME de trabalhar com um diretor externo, entretanto, sobre esta experiência Simioni observa que:

O processo foi maravilhoso porque nos deu um maior horizonte em relação ao trabalho da mimesis corpórea e ao da dança pessoal, mas o resultado final não agradou ao grupo. (...) Foi o primeiro espetáculo que não tinha a cara do LUME. Até então os espetáculos resultavam das pesquisas que desembocavam em cena e que depois

²³³ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

²³⁴ Atores: Alice K, Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Luciene Domeniconi Crespilho, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.

eram trabalhadas e aperfeiçoadas, mas sempre a partir do que nascia em sala de trabalho. Aqui no “Afastem-se Vacas” era a Anzu que tinha toda a concepção, era a visão dela, como ela queria. A encenação não primava pelo que vinha dos atores, era sempre a realização de uma ideia pessoal dela. A única cena dos atores que ficou foi o *intermezzo* “Galo Capão”. Mas o trabalho foi importantíssimo porque ela queria envelhecer os personagens corporalmente, o que para os atores foi muito rico, um desafio, porque como envelhecer um personagem sem perder a sua essência? [Anzu pedia aos atores representarem seus personagens com 300 anos de idade] Como não perder a essência, mas envelhecer na imitação? (...) Esta experiência com Anzu levou à primeira crise do grupo.²³⁵

Neste mesmo período, durante o mês de Abril, Ricardo Puccetti viaja para a Itália a fim de se encontrar com Nani Colombaioni, importante palhaço italiano. Sua viagem também proporcionou a Puccetti a experiência de ser dirigido por uma pessoa de fora e desse intercâmbio surge “La Scarpetta (Spettacolo artístico)”, criação que combina *gags* do próprio Nani Colombaioni com cenas e esquetes de autoria de Puccetti.

Em “La Scarpetta” um artista de rua mostra seu repertório de variedades com a simplicidade dos antigos saltimbancos medievais das feiras e praças públicas. As estrepolias de um ser desajeitado e obsessivo, às voltas com situações que teimam em não seguir a lógica normal das coisas, acaba criando um espetáculo que mais se parece com a demolição de um teatro. Espetáculo-solo de clown, calcado na relação direta e lúdica com o público e que tem, como ingredientes, a ingenuidade e a estupidez do ser humano, “La Scarpetta” brinca com o cômico e o patético.

A diferença entre a forma de trabalho de Anzu Furukawa e Nani Colombaioni era que este último passava os números tradicionais de sua família para Puccetti e ele transformava essas *gags* a seu modo. Assim, a experiência de Puccetti em trabalhar com um diretor externo foi diversa da vivenciada pelos atores que trabalharam com Anzu. Embora o trabalho de Colombaioni partisse de uma *gag*, ou seja, de uma sequência de ações que deveria ser aprendida a priori pelo palhaço, a ênfase do seu trabalho estava em encontrar a forma pessoal como o palhaço de Puccetti executaria esse número a partir de sua “comichidade pessoal”. Nas palavras de Ricardo Puccetti:

²³⁵ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

A ideia geral do espetáculo (um artista que chega para fazer um show e não faz nada direito e tudo é um desastre) surgiu a partir de mim, a partir do material que mostrei a ele; a partir das observações que ele fez de mim nos primeiros dois dias de convivência com Nani Colombaioni, quando, por exemplo, eu tentava ajudá-lo no conserto do carro, etc. Em pouquíssimo tempo, observando-me em trabalho ou nas tarefas do dia-a-dia, ele captou a essência do meu clown (caminho que eu já utilizo). Também propôs caminhos interessantes no que diz respeito ao meu ritmo, que, segundo ele, tem que ser bem lento.²³⁶

Também é preciso dizer que neste espetáculo Colombaioni dirigiu as *gags* e não o espetáculo em si, de forma que toda a estrutura e a costura do espetáculo ficou a cargo de Puccetti. Ou seja, todo o trabalho de elaboração do espetáculo em si deu-se dentro dos “moldes” de criação que o LUME já vinha trabalhando – que era o de elaborar diferentes versões do espetáculo e colocá-las em contato direto com o público, para “afiná-lo” através de sucessivos cortes e reelaborações do roteiro original.

Com a crise instalada após a estreia do espetáculo “Afastem-se Vacas”, duas atrizes deixam o grupo. Sem essas atrizes e com a diretora distante para fazer as adaptações necessárias para a continuidade do espetáculo, “Afastem-se Vacas” nunca mais foi reapresentado.

Neste período os atores Kai Bredholt e Yan Ferslev, do Odin Teatret da Dinamarca, chegam ao Brasil para desenvolver com os atores do LUME a oficina de “Teatralização de espaços não-convencionais”. Nesta oficina Kai e Yan abordaram as necessidades técnicas, os procedimentos e as consequências de se colocar o ator em contato próximo com o público em ruas, praças, e outros espaços não-convencionais – “implodindo” desta forma o espaço teatral restrito com o qual o ator está acostumado a interagir no teatro de palco²³⁷. Ao final da oficina Kai é convidado a voltar ao Brasil nos anos seguintes para dar continuidade ao trabalho e, junto com o grupo, criar um espetáculo de “Parada de Rua”.

²³⁶ Entrevista concedida em 1998 a Renato Ferracini.

²³⁷ Deste intercâmbio surgiu o projeto “Música e teatralização de espaços não convencionais” que pesquisa as possibilidades de teatralização desses espaços a partir do uso da música, da exploração da relação corpo/instrumentos musicais e da técnica de clown. Para mais informações, consultar o tópico “Projetos de Pesquisa” nos anexos deste trabalho.

Este espetáculo seria, então, a segunda experiência do grupo com um diretor externo dirigindo um espetáculo coletivo do grupo. Entretanto, como os atores já haviam aprendido que não lhes interessava trabalhar com um diretor que viesse impor sua visão, nesta experiência os atores desenvolveram uma forma de trabalho diferenciada com ele – relação de trabalho que foi adotada a partir de então pelo grupo para trabalhar com diretores externos. Sobre este modelo de criação, Simioni lembra que:

O Kai vinha e estruturava a “Parada” exatamente como ele queria, aí ele ficava um ano na Dinamarca e voltava. Durante esse ano nós saíamos à rua e utilizávamos tudo o que tínhamos aprendido, a relação com o público (coisa que o Kai não queria) ou a improvisação. Só que ao fazer isso, improvisação e contato com o público, o espetáculo crescia, e surgiam novas ideias... Então, no ano seguinte ele vinha e estruturava o que tínhamos conseguido na rua do nosso jeito, de forma que a “Parada” foi se estruturando dessa maneira, com um diretor de fora, porém com um ano livre de criação livre dos atores. Aí ele vinha e estruturava, até que ela ficou autônoma.²³⁸

“Parada de Rua” é “uma procissão de fanáticos, uma banda militar, um grupo de ciganos ou simplesmente atores-músicos que tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e de outras partes do mundo” e tem como objetivo teatralizar espaços em que normalmente o teatro não chega (praças, ruas, mercados, calçadões, etc). Estruturada como um alegre ritual, esta performance teatral interage livremente com as pessoas do público, provocando e divertindo ao mesmo tempo. Ao irromper o espaço e fazer sua intervenção poética, cria uma estranha sensação de absurdo, rompendo os automatismos das relações e convenções cotidianas preestabelecidas pelo espaço²³⁹.

Com o intuito de trabalhar a partir do material coletado durante a viagem de campo para a Amazônia (pouco aproveitado por Anzu Furukawa) e de retrabalhar algumas figuras encontradas e situações vividas pelos atores durante suas andanças pelos estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo, os novos atores propõem

²³⁸ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

²³⁹ Atores: Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jessor de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Ricardo Puccetti e Renato Ferracini. Mais informações sobre o processo de criação do espetáculo podem ser obtidas no livro: FERRACINI, Renato (org). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

a criação de uma nova peça. Surge “Café com Queijo”, espetáculo dirigido pelos próprios atores e que estreia em março de 1999, depois de 5 meses de ensaio.

Como uma grande colcha de retalhos, “Café com Queijo” traz à cena personagens que contam e cantam suas histórias: Seu Mata-Onça ensina-nos a curar a malária com receita caseira; Dona Maria Fernandes mostra a dor da perda da identidade de seu povo, os índios Dessanos; Seu Teotônio revela a solidão através de sua alegria; Dona Maroquinha mora “sozinha e Deus Nossa Senhora” na pequena casa de bonecas perto da Igreja de Sto. Ângelo; além de muitos outros encontros que colocam os espectadores defronte a diversas realidades contidas em um mesmo Brasil.²⁴⁰

Para Jesser de Souza,

O espetáculo *Café com Queijo*, que estreou em março de 1999, traduz nossas inquietações, nosso inconformismo com a situação excludente a que estão submetidas as pessoas com as quais vivenciamos momentos tão intensos e importantes para a compreensão de nosso papel de artistas e pesquisadores; enaltece e eleva a condição dessas mesmas pessoas de cujos relatos fomos testemunhas, valorizando suas existências, sua sabedoria e sua cultura; ao mesmo tempo em que se configura como instrumento para a aplicação prática de todo o conhecimento adquirido até o momento através das pesquisas em *Mímesis Corpórea*, *Dança Pessoal e Clown* e *o Sentido Cômico do Corpo*, encerrando uma primeira fase de dez anos de pesquisas de *Mímesis Corpórea e Cultura Popular Brasileira*.²⁴¹

Em 1998, a atriz inglesa Naomi Silman se incorpora ao grupo de atores-pesquisadores do LUME, depois de participar de diversos *workshops* ministrados pelo grupo durante o ano de 1997. Sua formação inicial deu-se na Escola de Drama da Universidade de Londres (*Goldsmiths College*), onde o tema de sua monografia final foi a

²⁴⁰ Café com queijo ralado: bebida típica oferecida às visitas por Dona Angélica e Seu Justino, moradores da pequena cidade de Paranã, Estado do Tocantins. Criação e atuação: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.

²⁴¹ Jesser de Souza. Café com queijo. Concluindo uma fase de dez anos de pesquisa em *mímesis corpórea*. In: FERRACINI, Renato (org). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006, p.208-218.

arte em situações traumáticas, especificamente o Holocausto; posteriormente, estudou teatro físico na Escola de Jacques Lecoq em Paris²⁴².

Ao entrar no LUME, Naomi Silman cria, em parceria com as atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson o espetáculo “Um dia...”. Este espetáculo surgiu do desejo comum das três atrizes de dar corpo à situação de trauma e partiu, inicialmente, do tema do Holocausto.

O espetáculo, que estreia em 2000, expõe os acontecimentos de um dia na vida de dois seres que, juntos, buscam sobreviver face a uma condição adversa, enfrentando o que há de escuro, enlouquecedor e caótico. A cena trás corpos em situação de trauma e remete às imagens urbanas das ruas das grandes cidades brasileiras, às vivências de guerra e a tantos outros mundos que muitas vezes se prefere não ver. Em uma mistura de texto, movimento, imagens e sons, é tecida uma relação tensa, brutal e terna, sobrepondo-se realidade e sonho.²⁴³

Com o decorrer da pesquisa, tornou-se evidente para as atrizes a chocante similaridade entre vários aspectos vivenciados pelas vítimas do Holocausto e algumas situações e acontecimentos de nossa época – principalmente quando observadas as imagens dos moradores de rua das grandes cidades, da luta dos “sem-terra” no Brasil, dos refugiados da Iugoslávia, do conflito em Kosovo, das vítimas da fome na África, das indecentes condições que muitos prisioneiros são mantidos, dos animais enjaulados, etc.

Naomi Silman, recém chegada ao grupo, entrou no projeto para fazer a direção cênica, mas também atuou como alguém que acompanhou o trabalho das atrizes desde o princípio, ajudando-as com estímulos precisos de quem podia ver “de fora” na pesquisa do material e no desenvolvimento e codificação das ações físicas.

Em 2001, a tese de doutorado de Luís Otávio Burnier, “*A Arte de Ator – da técnica à representação*”, é publicada pela Editora da UNICAMP. No mesmo ano, também é publicada em livro a dissertação de mestrado do ator-pesquisador Renato Ferracini, “*A*

²⁴² O processo de “iniciação” da atriz no treinamento técnico do LUME foi transformado na demonstração técnica “Flor Quadrada”, que pode ser consultada, em vídeo, na biblioteca do grupo.

²⁴³ Mais informações sobre o processo de criação do espetáculo, pode ser obtida no artigo “Um dia... – Um passo adiante”, in: Renato (org). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006, p.219-269.

Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator”. Estes dois trabalhos são de extrema importância para o entendimento da proposta de trabalho do ator elaborada pelo grupo e suas publicações em livro representaram um importante passo na transmissão dos conhecimentos produzidos e desenvolvidos sobre sua arte de ator no Brasil²⁴⁴.

Um balanço dessa segunda fase da história do LUME mostra que o esforço empreendido para a criação dos espetáculos que aqui tratamos e a energia dispensada para superar o desafio que foi manter o LUME em atividade após a morte de Luís Otávio Burnier levaram à consolidação da estrutura administrativa do núcleo. Esses dois pontos foram essenciais para garantir também o aprofundamento das pesquisas de base herdadas da fase anterior.

Esse processo de amadurecimento culminou com a chegada do diretor e dançarino de Butô Tadashi Endo em 2003 que, após realizar uma oficina com os atores do LUME, foi convidado para dirigir a próxima montagem do grupo. O grupo já tinha tido, como observado anteriormente, duas experiências intensas com o Butô (com Natsu Nakajima e Anzu Furukawa), mas a forma de trabalho de Tadashi, de todos os 3, foi a que mais se aproximou do papel do diretor idealizado pelo LUME. Desse encontro surgiu o espetáculo “She-Zen, sete cuias”.

“She Zen” é um espetáculo de quadros em movimento, sem palavras, com música e canções, que une a elegância estilística e o minimalismo do “Butoh-Ma” do coreógrafo japonês Tadashi Endo com a força e a vitalidade do LUME. Em cena, os 7 atores da companhia utilizam seus corpos como recipientes com os quais contam uma versão particular do ciclo da vida. Sobre sua estruturação pode-se dizer que:

Por vezes dramática, outras vezes poética ou grotesca – do inocente começo até o espasmódico avanço da evolução, culminando em uma visão apocalíptica, a tensão do espetáculo se desenrola entre o mundo natural e o humano. A estrutura aberta do espetáculo, sugere mais do que mostra, desafiando as narrativas tradicionais, e

²⁴⁴ Maiores informações sobre estes livros e sobre outras referências sobre o trabalho do LUME, podem ser obtidas no tópico “Referências Bibliográficas sobre o LUME” deste trabalho.

convida cada espectador a ser um participante ativo na criação de sua própria dramaturgia.²⁴⁵

Sobre o processo de criação desse espetáculo, Simioni observa que:

Diferente da Anzu, que chegou aqui com a concepção do espetáculo que queria realizar pronta, o “She zen” foi construído em sala de ensaio pelos 8 [os 7 atores do LUME mais o diretor Tadashi Endo]. Claro que ele, com a visão de fora, como diretor, costurava as cenas, porém o que tem lá dentro do “She-Zen” veio do que os atores deram para o Tadashi. Eele sabia muito bem estruturar o material que os atores apresentavam, sem mexer e sem deixar de dar a sua contribuição.²⁴⁶

Desde a estreia oficial do espetáculo em janeiro de 2004, em Göttingen (Alemanha) no *VIII International Mamu Butoh Festival*, “Shi-Zen, 7 Cuias” tem viajado intensivamente para participar dos principais festivais nacionais e internacionais de teatro do Brasil e do mundo – Festival Internacional Experimental de Quito (Equador), Festival Internacional de Liège (Bélgica), *Edinburgh Fringe Festival* (Escócia) no aclamado teatro Aurora Nova, e *Teatromania Festival* em Bytom (Polônia).

Sua estreia também marcou, simbolicamente, a passagem da segunda para a terceira fase da história do LUME e abriu a comemoração dos 20 anos de atividades do grupo. Como parte das comemorações, no ano de 2005 o grupo circula com seus 9 espetáculos em repertório pelo Brasil e pelo mundo. Neste ano, o espetáculo “She-Zen”, a criação mais recente do grupo até então, é indicado em 2 categorias da 17ª edição do Prêmio Shell (melhor iluminação e melhor música); e o grupo LUME é indicado ao prêmio especial pela continuidade de sua pesquisa.

4.14.4 LUME – Terceira Fase (2005-2010)

A terceira fase da história do grupo LUME se inicia no ano de 2005 e, dentro do histórico aqui traçado, compreende os últimos cinco anos de sua trajetória.

²⁴⁵ Extraído do Material de divulgação do espetáculo, disponível em <<http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=29>> .

²⁴⁶ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

Do ponto de vista artístico, esta fase é marcada pelo desejo e empenho do grupo em procurar novas técnicas dentro das linhas de pesquisa estabelecidas e consolidadas nas duas fases anteriores. O resultado desta iniciativa pode ser verificado nos novos espetáculos produzidos pelo LUME neste período. Em 2006 estreiam os espetáculos: “O que seria de nós sem as coisas que não existem”, com Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza e Renato Ferracini, dirigido por Norberto Presta; “Sopro”, solo do ator Carlos Simioni dirigido por Tadashi Endo; e “O não lugar de Ágada Tchink”, solo da atriz Naomi Silman dirigido por Sue Morrison. Já em 2007 é a vez do ator Ricardo Puccetti, inspirado em fragmentos de textos de Franz Kafka, levar à cena seu solo “Kavka – Agarrado num traço a lápis”, dirigido por Naomi Silman. Em 2009 estreia o espetáculo “Você”, solo da atriz Ana Cristina Colla dirigido por Tadashi Endo.

Esta fase também é marcada por um processo de reestruturação interna que possibilitou aos atores do núcleo uma maior autonomia para a realização de pesquisas individuais, que podem ser resumidas da seguinte forma:

- Carlos Simioni: trabalho com grupos e cursos com ênfase na presença cênica do ator e da voz.
- Ricardo Puccetti: o trabalho do clown e do ator na rua, além de assessoria a grupos de clowns e de teatro de rua.
- Renato Ferracini: pesquisa o “corpo que se potencializa” na dança e no teatro, além de trabalho teórico junto à academia e da docência na universidade.
- Naomi Silman: o trabalho do clown, além de assessoria a grupos de teatro.
- Jesser de Souza: a produção da presença e da organicidade a partir das Danças Populares brasileiras (tema que desenvolve em seu mestrado).
- Raquel Scotti Hirson: a mimesis da palavra e do texto (tema que desenvolve em seu doutorado).
- Ana Cristina Colla: a construção da presença a partir da relação imagética e energética proposta pelo Butô (tema desenvolvido em seu doutorado e que resultou na criação do espetáculo “Você”).

Essa “fragmentação” da pesquisa se deu basicamente por dois motivos: pela natural diversificação do trabalho de cada ator dentro do grupo, dada a particularidade do enfoque que cada um imprimiu ao longo dos anos à sua pesquisa pessoal; e, também, pela necessidade do grupo encontrar formas alternativas de manter seu trabalho prático e de pesquisa em circunstâncias que cada vez menos permitiam ao grupo reunir-se para trabalhar conjuntamente – em 2005 o grupo já contava com 9 espetáculos em circulação, em 2010 esse número se elevou para 13. Soma-se a isso o significativo aumento na procura por oficinas, palestras, demonstrações, assistências e cursos oferecidos por seus atores. Outro ponto que contribui para o agravamento desse quadro e que merece destaque é que a medida que as pesquisas avançaram, mais os atores do núcleo tiveram o seu tempo ocupado por demandas acadêmicas – entre elas as que embasaram os mestrados e doutorados produzidos no período.

Assim, como observa o ator Ricardo Puccetti, dada essa sobrecarga externa de trabalho, o maior “problema” do LUME atualmente é encontrar um espaço comum na agenda dos atores para que todos trabalhem em conjunto, na mesma sala. Esta nova realidade de trabalho obrigou, por exemplo, que os processos de criação dos novos espetáculos do grupo fossem subdivididos em fases, já que o grupo não mais conseguia entrar em sala de ensaio para criar um espetáculo e ir até o final do processo de criação sem ser obrigado a interrompê-lo.

Por outro lado, como também observa Puccetti, se essa “fragmentação” e “dispersão” dificultou o contato diário com a sala de trabalho, ela também “levou a uma ampliação das experiências individuais que voltaram ao grupo”, já que “cada ator procurou resolver esse problema da sua forma, trabalhando sozinho ou com grupos paralelos”. Sobre este momento de “reencontro” do grupo em sala de trabalho depois de um período de mergulho nas pesquisas individuais, o ator observa que

Hoje o LUME vive um momento de redescoberta do que é estar na sala todos os atores junto, sendo que a base comum é forte, mas as diferenças são também muito fortes e claras. (...) Estamos em uma fase de redescobrir o que fazer com esse trabalho de base e com essa base modificada pelas experiências individuais (...) estamos

aprendendo como essas diferenças, que ficaram muito claras, dialogam.²⁴⁷

Assim, como também observa Renato Ferracini, esta terceira fase da história do LUME pode ser vista como um momento de redefinição do trabalho do grupo. Sobre este momento, o ator observa que, inspirados no trabalho de Carlos Simioni de se “despir da técnica”, hoje o grupo busca uma outra relação com ela, com o objetivo de experimentar e gerar novas possibilidades de cena, de montagens e de teatralização, sem abandonar sua “base” comum que, segundo o ator, ainda é o trabalho com o “limite”, sobre a “invisibilidade” e da busca da “presença”.²⁴⁸

Exemplificando como essa busca por uma nova relação com a técnica se traduz de forma prática, Ferracini observa que hoje no LUME a pesquisa passa por investigar

Como atingir um estado de trabalho no qual o ator dança mesmo quando está parado e 'desligado', (...) como manter essa potência relaxando fisicamente?, ou seja, passa por descobrir que força é essa que está acionada e ao mesmo tempo não necessariamente está ligada a uma tensão que tem de se manter no corpo, mas que existe por outras relações de potência, de presença, (...) construídas a partir de uma outra micro-relação com o tempo, com o espaço e com o outro.²⁴⁹

Assim, as perguntas que hoje os atores do LUME se colocam é: “essa presença, essa potência e essa invisibilidade precisa estar necessariamente vinculada a pontos de tensão, pontos de vibração ou pontos antropológicamente colocados?”²⁵⁰.

Em 2010, para marcar a abertura das comemorações dos 25 anos de fundação do grupo, o núcleo levou a cabo um projeto de grandes proporções: reuniu sob sua direção 78 artistas das artes cênicas e da música (muitos dos quais colaboradores de longa data do LUME²⁵¹) para a criação de um espetáculo épico baseado nos mitos de Ícaro e do Labirinto de Creta. Esse espetáculo, que foi chamado de “Sonho de Ícaro”, foi

²⁴⁷ Entrevista de Ricardo Puccetti concedida em 2010.

²⁴⁸ Entrevista de Renato Ferracini concedida em 2010.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ Entre eles: “Boa Cia Teatro”, “Teatro Barracão”, “Seres de Luz Teatro”, “Grupo Matula” e “Para Lá dos Anjos”. O evento também contou com a participação especial do grupo de samba “O Cupinzeiro” de Barão Geraldo.

apresentado durante o VIII FEVERESTIVAL (Festival Internacional de Teatro de Campinas que acontece durante o mês de Fevereiro), em duas sessões especiais que ocorreram no Galpão do SESC-Campinas.

Do ponto de vista organizacional, a terceira fase do LUME é marcada pela reestruturação do núcleo administrativo que passa a ser dividido nas áreas de: produção, administração, finanças, comunicação e acadêmica. O intuito destas mudanças foi dar mais agilidade e eficiência para a administração do grupo que, ano a ano, vê suas demandas, compromissos e cobranças aumentarem. Novos funcionários foram contratados para cuidar especificamente destas áreas, o que resultou em um avanço significativo na profissionalização da gestão do grupo.

Do ponto de vista científico-acadêmico, esta fase também marca a consolidação acadêmica dos integrantes do núcleo através da publicação, em 2006, de 4 livros em parceria com a PETROBRAS e com a FAPESP (Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo)²⁵²:

- “Tal qual apanhei do pé: uma atriz do LUME em pesquisa”, fruto do mestrado da atriz-pesquisadora Raquel Scotti Hirson;
- “Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME”, fruto do mestrado da atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla;
- “Café com Queijo: Corpos em Criação”, fruto da pesquisa de doutorado do ator-pesquisador Renato Ferracini; e
- “Corpos em Fuga, Corpos em Arte”, livro de artigos sobre as pesquisas do LUME organizado por Renato Ferracini.

Também academicamente, merece destaque a edição no ano de 2005 da *Revista Sala Preta* (revista científica do programa de pós-graduação em teatro da ECA/USP), que apresentou uma série especial de artigos, intitulada “Dossiê LUME”, para homenagear os 20 anos de fundação do grupo. Outros acontecimentos a se destacar, ainda dentro deste ponto, são: o lançamento da segunda edição do livro “A Arte de Ator – da técnica à

²⁵² Para mais detalhes sobre estes livros e outras referências bibliográficas sobre o LUME, ver o tópico “Referências Bibliográficas”, neste trabalho.

representação”, de Luís Otávio Burnier; e a defesa da tese de doutorado da atriz Ana Cristina Colla, ambos em Fevereiro de 2010.

Com apoio da PETROBRAS, o LUME lança em DVD, no ano de 2009, quatro de seus espetáculos:

- “Kelbilim – o cão da divindade” (primeiro espetáculo do grupo);
- “Cravo, Lírio e Rosa” (espetáculo de clown dos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti);
- “She Zen Sete Cuias” (último espetáculo criado pelo grupo com todos os atores em cena); e
- O que seria de nós sem as coisas que não existem.

Do ponto de vista pedagógico, esta fase é marcada por um significativo avanço na metodologia de transmissão do trabalho técnico desenvolvido nas duas fases anteriores. Sobre este ponto, além de se verificar uma maior diversificação dos cursos e oficinas oferecidos, observa-se um maior refinamento das técnicas pedagógicas empregadas. Este aperfeiçoamento permitiu não só o alcance de melhores resultados no processo de transmissão, como também, que eles se processem em menos tempo. Um dos exemplos que corroboram para essa constatação, pôde ser visto na montagem do espetáculo “O sonho Ícaro”. Nesse espetáculo havia uma cena coletiva (com a participação de todos os 60 atores envolvidos na peça) que para ser realizada demandou uma preparação corporal específica que tomou dois dias de trabalho. Sobre essa preparação, Carlos Simioni observa que:

Toda a estrutura corporal da cena dos “ternos” do Ícaro foi passada para os atores convidados em dois dias. O que antes levaria 5 ou 6 dias de workshop, conseguiu ser condensado e transmitido em apenas 2 dias. Isso mostra o domínio sobre a técnica e sobre sua pedagogia na hora da transmissão²⁵³.

A partir desta fase, o LUME também passa a oferecer workshop-montagens de espetáculos como o “O Sonho de Ícaro” e a trabalhar com projetos específicos de

²⁵³ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 2010.

intervenções cênicas para grandes grupos (chegando até a 100 artistas envolvidos). Foi o que aconteceu durante a Virada Cultural da Cidade de São Paulo do ano de 2010, quando o LUME, em parceria com o SESC-SP (Serviço Social do Comércio de São Paulo), apresentou pelas ruas do tradicional bairro de Pinheiros, da capital paulista, o cortejo “Abrindo alas para a história”. Esta criação contou com a participação de 70 artistas que para a apresentação dessa intervenção participaram de um workshop de 4 dias com os atores do grupo.

Também no ano de 2010, o grupo LUME passa a integrar o “Programa Cultura Viva” do Ministério da Cultura do Governo Federal e sua sede transforma-se em “Ponto de Cultura LUME e Barão Geraldo: um Centro de Arte e Pesquisa”²⁵⁴. Com isso, o núcleo consegue intensificar a programação de espetáculos, oficinas e cursos oferecidos em sua sede e estreitar os laços com a comunidade do distrito de Barão Geraldo e com a população de Campinas.

Também em 2010, sob coordenação do ator-pesquisador Renato Ferracini, o LUME aprova junto a FAPESP um projeto de pesquisa temático teórico com o objetivo de discutir a questão de micropercepção e memória no trabalho do ator (revisitando não só o trabalho do LUME como principalmente o de autores como Stanislávski e Grotowski), para pensar a micropercepção enquanto dança interna que gera presença e organicidade.

Ainda em 2010 os atores do LUME iniciam, sob supervisão e acompanhamento de um preparador físico profissional, um trabalho personalizado de condicionamento físico. Este trabalho de preparação individualizado, que leva em conta as demandas e especificidades de cada ator do núcleo, tem o intuito de garantir ao elenco a base física necessária para que os atores mantenham um corpo ativo para o trabalho desenvolvido nos espetáculos e durante os treinamentos.

²⁵⁴ O *Ponto de Cultura* é a ação prioritária do *Programa Cultura Viva* e tem como objetivo articular todas as suas ações. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Pontos de Cultura e ficam responsáveis por articular e impulsionar as ações que já existem nas comunidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura. Para mais informações, consulte: <http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/?page_id=31>.

Sobre o futuro do grupo, concluímos com a observação da atriz Ana Cristina Colla, para quem “o maior desafio do grupo daqui pra frente é descobrir um caminho novo para trilhar, se reinventando, se provocando e se abrindo cada vez mais à colaboração de novos parceiros artísticos”.

4.15 Referências Bibliográficas sobre o LUME²⁵⁵

Quanto às referências bibliográficas sobre o trabalho do LUME, destacamos as pesquisas realizadas por seu fundador Luís Otávio Burnier, reunidas em sua dissertação de mestrado “*Sur la formation de l'acteur*” (realizada no *Institut d'Etudes Théâtrales da Université de la Sorbone - Paris III*); e em sua tese de doutoramento “A arte de Ator - da técnica à representação” – realizado pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, dentro da linha de pesquisa de Semiótica da Cultura – tese publicada pela Editora da UNICAMP.

No seu doutorado, Burnier define os principais conceitos adotados em suas pesquisas (o conceito de teatro, presença, corpo-em-vida, organicidade, corporeidade e fisicidade), discorre sobre a especificidade do teatro e a centralidade do ator nesta manifestação artística, aborda a relação da técnica e da vida no trabalho do ator, localiza as abordagens do LUME no contexto da tradição teatral e, a partir das experiências de pesquisa dos 10 primeiros anos do grupo, discorre sobre as três linhas de pesquisa do grupo: a dança pessoal, a mimesis corpórea e o clown como improvisação codificada.

Destacamos também os trabalhos realizados por Renato Ferracini, ator-pesquisador do LUME. Na sua dissertação de mestrado, “A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator”, publicada pela Editora Hucitec, o autor aprofunda a distinção entre interpretação e representação apresentada por Burnier e, com base nas experiências técnicas e metodológicas desenvolvidas pelo núcleo, reflete sobre uma proposta de formação de um ator não-interpretativo – o livro acompanha um CD-ROM interativo com o registro audiovisual da pesquisa. Na sua tese de doutoramento, “Café com Queijo:

²⁵⁵ Disponíveis para consulta na biblioteca do grupo. Para maiores informações sobre o material disponível em vídeo sobre o LUME, consultar a Bibliografia.

Corpos em Criação”, publicada pela editora Aderaldo & Rothschild, o pesquisador disserta sobre o processo de mimesis corpórea (trabalho de recriação de ações físicas e vocais através da observação do cotidiano desenvolvido pelo LUME) e analisa o processo de criação e montagem do espetáculo “Café com Queijo”. Discute o processo de codificação e retomada de ações, a ideia de treinamento, pré- expressividade, energia, organicidade e presença no trabalho de ator; e teoriza sobre o conceito de *corpo-subjétil*, tendo como referência o pensamento pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

O mestrado de Raquel Scotti Hirson, “Tal qual apanhei do pé: uma atriz do lume em pesquisa”, publicado pela Editora Hucitec, segue o seguinte roteiro: a) treinamento de ator; b) processo de coleta de material através da dinâmica com objetos, da dinâmica do animal e da mimeses corpórea (incluindo relato de pesquisa de campo) e c) descrição de como esses materiais foram manipulados e transformados para a criação do espetáculo teatral “Taucoauaa panhé mondo pé”.

O mestrado de Ana Cristina Colla, “Da minha janela vejo...relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume”, publicado pela Editora Hucitec, reflete sobre o “verbo do ator” no território da escrita. Elaborado a partir do relato pessoal das experiências que a atriz vivenciou durante seus primeiros dez anos de pesquisa prática no LUME, a autora busca sua própria singularidade, “único caminho para se chegar ao conhecimento partilhável” segundo a autora. Sua reflexão se divide entre a escrita poética, que permite alçar vôos na tentativa de comunicar o não palpável, e a escrita objetiva-descritiva dos mecanismos metodológicos, que garante o distanciamento necessário para a análise.

O doutorado de Ana Cristina Colla, “*Caminhante, não há caminho. Só rastros*”, defendido em 2010 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, se desdobrou em duas linhas paralelas e complementares de investigação do trabalho do ator-criador: o território da prática e o da escrita. Tendo como ponto de partida sua experiência pessoal na criação do espetáculo “Você”, dirigido por Tadashi Endo, a atriz-pesquisadora reflete como unir essas linhas-territórios na criação de uma criação poética capaz de seduzir e conduzir o leitor aos meandros da criação.

A dissertação de mestrado de Gracia Navarro (professora do Instituto de Artes da UNICAMP), *“O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico”*, aborda, entre outras coisas, o treinamento energético desenvolvido pelo grupo LUME, a partir de entrevistas realizadas com o ator-pesquisador Carlos Simioni e da observação do seu treinamento cotidiano.

A tese de doutorado de Luiz Fernando Nöthlich de Andrade, *“A liminaridade na profissão do ator: a experiência do Lume-Unicamp”*, aborda o “fenômeno LUME” a partir dos conceitos de *liminaridade* e *communitas* do antropólogo Victor Turner.

O trabalho de conclusão de curso da jornalista Carlota Cafiero, *“A arte de Luís Otávio Burnier: em busca da memória”* (publicado na Revista do LUME no.5), é uma preciosa fonte de informações histórico-biográficas sobre a vida de Luís Otávio Burnier, com destaque para o período compreendido entre os primeiros contatos do fundador do LUME com o teatro, sua fase de formação e especialização na Europa, até sua morte em 1995.

A dissertação de mestrado de Natássia Oliveira, *“Entre LUMEs e Platôs: movimentos do corpo-coletivo-em-criação”*, defendida pela Universidade de Brasília, traz o relato pessoal das vivências realizadas pela atriz com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

O “Dossiê LUME”, publicado pela Revista Sala Preta da ECA/USP por ocasião da comemoração dos 20 anos de fundação do grupo, apresenta uma série de artigos escritos por especialista sobre o LUME.

Por fim, destacamos a “REVISTA DO LUME” (editada pelo grupo desde o ano de 1998) e o livro *“Corpos em Fuga”* (publicado pela editora Aderaldo & Rothschild), que reúnem artigos sobre as diferentes articulações cênico-poéticas das linhas de pesquisa e espetáculos do núcleo, além de apresentarem a sistematização de algumas possibilidades levantadas pelo grupo de conceituação e pensamento sobre a preparação de um corpo expressivo inserido em situação espetacular.

CONCLUSÃO

Inicialmente pudemos constatar que as transformações operadas no teatro da primeira metade do século XX, sobretudo as ligadas ao movimento de renovação teatral, não só foram fundamentais para lançar as bases de uma nova atitude frente a criação teatral (oferecendo um novo paradigma para o trabalho do ator baseado em critérios técnicos e objetivos, e não mais em valores como inspiração e talento), como possibilitaram o “ressurgimento” do teatro com base no ator. Estas iniciativas também desenvolverem recursos e metodologias que permitiram a transposição do eixo de significação da cena do texto para o corpo do ator. Assim, quando apontamos esta tradição como a “origem” do teatro que levará a constituição do LUME, além de descrevermos o pano de fundo histórico que está por trás de sua origem, enfatizamos que toda a sua proposta de treinamento e formação do ator (técnica, mas também ética) está diretamente relacionada a este movimento, a uma tradição que trabalha com questões “invisíveis” do trabalho do ator, que busca o “limite” e que vê o trabalho do ator como um “trabalho sobre si mesmo”.

Também é possível sustentar que, por se tratar de um caso exemplar de “apropriação criativa” desta tradição, a experiência do LUME não seria possível sem estas referências fundantes. Em outras palavras, também podemos dizer que o que hoje entendemos pelo “modo LUME” de trabalhar e sua particularidade dentro desta tradição, inclusive, é fruto deste processo de apropriação e adaptação, isto porque uma das principais características que notamos no trabalho do grupo é o rigor e a precisão com que tratam tanto o pensamento quanto as práticas que alimentam a sua pesquisa. Este ponto nos parece fundamental para explicar o sucesso do trabalho do grupo e o impressionante grau de coerência interna de suas propostas.

Chamamos a atenção para esta atitude frente à tradição (que vai além da simples “inspiração” inconsequente), porque nos parece que o teatro hoje sofre em demasia com o excesso de “referências” de que dispõe. Muitos projetos despontam com sofisticadas fundamentações conceituais, mas são incapazes de fundar uma prática condizente, porque a apropriação destas referências é superficial e parcial, quando não contraditória.

Sem dúvida alguma, um dos segredos da excelência do grupo LUME é sua disposição para desenvolver a longo prazo um trabalho vertical, coerente e realmente orgânico.

Também é possível observar que a trajetória do grupo LUME, na busca de critérios para uma nova formação do ator, segue o exemplo de grandes referências do teatro de pesquisa mundial, no sentido de que, como observado por Odete Aslan na Europa, ante as dificuldades encontradas, o grupo procurou experimentar em seu âmbito “métodos de reeducação teatral”, assim como a Escola do Vieux-Colombier de Jacques Copeau, o Estúdio de Stanislávski no teatro de arte de Moscou e, mais tarde, o Teatro Laboratório de Grotowski em Opole. Todas estas iniciativas surgiram do mesmo sentimento em relação aos modos de formação existentes, do mesmo desejo de retirar-se momentaneamente para dedicar-se à pesquisa.

Desta atitude decorre o caráter científico de sua pesquisa (e sua especificidade). Voltado para a busca de uma metodologia de elaboração, codificação e sistematização de uma técnica pessoal de representação, o objetivo do LUME é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os métodos de trabalho. Seu objetivo, portanto, vai muito além da simples produção artística, justificando seu enquadramento como “núcleo de pesquisa de excelência”. Neste sentido, a definição de seus membros encaixa-se perfeitamente na de “atores-pesquisadores”, conforme sugerimos no capítulo 2. O mesmo se aplica ao caráter do grupo, quando definimos o LUME como um grupo de “teatro de pesquisa”.

Também notamos que, como para o grupo o conceito de arte está intimamente ligado à criação e à elaboração tanto de uma metodologia como de uma técnica de representação pelo corpo, sua pesquisa diferencia-se de um trabalho convencional de formação do ator em uma Graduação, ou mesmo em uma Pós-Graduação, que investem em informação sobre linhas interpretativas (naturalistas, performáticas, brechtianas, por exemplo). Por essa razão, o trabalho do LUME apresenta um inestimável caráter de inovação e representa um importante modelo alternativo de formação do ator no Brasil.

Sobre o seu “método” de trabalho, baseado na ação física e no processo de composição, é possível dizer que ele não só proporciona ao ator um sistema objetivo de criação (libertando-o da identificação psicológica), como amplia diretamente as

possibilidades criativas do ator no momento da construção dos seres ficcionais, pois permite ao ator inverter o sentido “tradicional” de construção da personagem (texto→personagem) e ampliar o leque de “matrizes geradoras” à sua disposição – fato de extrema importância quando consideramos que hoje o ator se depara cada vez mais com estruturas dramáticas onde a noção de personagem e enredo se apagam ou já não estão mais presentes.

Burnier, ao recusar aculturar o ator com técnicas estrangeiras e preferir fazê-lo descobrir sua “técnica pessoal”, aproxima-se dos princípios de formação do ator propostos por Grotowski com sua “via negativa”. Curiosamente hoje o LUME propõe uma outra relação com a técnica, uma relação que parte da própria técnica para transcendê-la.

Já o trabalho ligado aos elementos apresentados pelos princípios pré-expressivos da Antropologia Teatral aparece aplicado coerentemente ao treinamento técnico do ator (ou seja, à dimensão exterior do seu trabalho com a ação física).

No que concerne a forma como o LUME dá vida e organicidade à ação, o trabalho do grupo parte do princípio de que a ação já deve nascer orgânica, e neste sentido se aproxima das propostas de Grotowski e afasta-se das propostas de Barba (para quem a experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física, ou mecânica, não constitui um ponto de partida, mas um ponto de chegada do trabalho do ator). O grupo LUME mostra justamente o contrário, que essa unidade entre a dimensão física e a interior pode constituir o ponto de partida de qualquer trabalho. Também vale notar que esta forma de trabalho própria do LUME altera completamente a relação do ator com os exercícios durante o seu treinamento cotidiano, uma vez que “conecta” de partida a dimensão física do trabalho com a psíquica, redimensionando-os completamente.

Por fim, observamos que também na relação diretor-ator o LUME segue as indicações já presentes em Stanislávski e que se aprofundam com Grotowski e Barba, no sentido de unir as figuras do diretor e do pedagogo. Sem negar suas atribuições, estes diretores (e Burnier inclui-se entre eles) passam a estruturar seus trabalhos a partir do material apresentado pelo grupo de atores, fazendo sua função se aproximar cada vez mais a de “parteiros de atores”, como Grotowski gostava de se referir a seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AGUIAR, Teresa. *O Teatro no Interior Paulista – do TEC ao Rotunda, um ato de amor*. São Paulo: T A Queiroz, Editor, 1992.

ANTOINE, A. *Conversas sobre a encenação* (trad. Walter Lima Torres), Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva* (trad. Redondo Júnior). Lisboa: Arcádia, s.d.

ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética* (trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s.d., Coleção Universidade de Bolso.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo* (trad. Teixeira Coelho). São Paulo: Max Linoard, 1987.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, S. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____. *La canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. México: Gaceta, 1992.

_____. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral* (trad. Patrícia Alves). São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro* (Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia). São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONFITTO, MATTEO. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIN, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de Ator - da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro* (trad. Gilson César Cardoso de Souza). São Paulo: Ed. Unesp, 1995.

CERASOLI, Umberto Jr. O Ator-criador-compositor-pesquisador. In: SILVA, A.S. (org). *CEPECA: uma oficina de Pesquisadores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação, recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

COPEAU, J. *Il luogo del teatro*. Florença: La Casa Usher, 1988.

CRAIG, E. Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Editora Arcádia, 1911.

_____. *El arte del teatro*. México: Gaceta, Coleção Escenologia, 1987.

DECROUX, E. *Paroles sur le mime*, 9ª ed. Paris: Gallimard, 1963.

DORT, B. *O teatro e sua realidade* (trad. Fernando Peixoto). São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*: São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

_____. (org) *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006b.

_____. O corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar. In: MATSUMOTO, Roberta K.; MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). *Tempo e Performance*, Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, p. 111-120, 2007.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, It: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, J. *Vers un théâtre pauvre*. Paris: L'Age d'Homme, 1971.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971b.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001a.

_____, *Stanislavski, Meyerhod & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001b.

_____, *Da Cena Em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001c.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do LUME em pesquisa*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KUNIEGA, Jennifer. *The theatre of Grotowski*. New York: Methuen, 1985.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Summus, 1978.

_____, *Dança educativa moderna*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Ícone, 1990.

LEHMANN, Hans-Thyès. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MARIZ, Adriana. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna (colaboração). *Um ator errante* (Tradução: Marcelo Gomes). São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro* (trad. Maria Lúcia Pereira & J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro* (trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REDONDO JR, *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1961.
- RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milão: Ubulibri 1993.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre – from Stanislavski to today*. New York: Discus Edition, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.
- ROUBINE, J.J., *Linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo* (trad. Andréa Stahel M. Da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHEKNER, R. ; WOLFORD , L. *The Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.
- SILMAN, Naomi. Clown através da máscara: um aprofundamento. In: FERRACINI, Renato (org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006b, p.167-177.
- SILVA, A. S. Oficina da Essência (Tese de Livre Docência apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP). In: SILVA, A.S. (org) *CEPECA: uma oficina de Pesquisadores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.
- SOUZA, Jesser. Café com queijo. Concluindo uma fase de dez anos de pesquisa em mimesis corpórea. In: FERRACINI, Renato (org). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006, p.208-218..
- STANISLAVSKI, C., *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.
- _____. *A preparação do ator*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.
- _____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martis Fontes, 1989c.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (trad. Luiz Sérgio Repa). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOPORKOV, V.O. *Stanislavski in techearsal: final years* (trad. C.Edwards). Nova York: Theatre Arts Books, s.d.

ZEAMI in GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

Periódicos

BURNIER, Luís Otávio. A Presença e a Ação no Tempo ou Introdução à Pesquisa Teatral. In: *Revista Trilhas*, ano 1, no.1, Campinas, IA/UNICAMP, jan/abr 1987.

_____. Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p.29-35, 1998.

_____. A arte de ator. *Revista do LUME*, Campinas: COCEN-UNICAMP, n. 2, 1999.

CAFIERO, Carlota. A arte de Luís Otávio Burnier. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.5, p.10- 82, 2003.

_____. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, São Paulo, n.5, p. 87-94, 2005.

FERRACINI, Renato. O Movimento-Uzume. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, p.131-135, 2005.

GARCIA, Denise. O trabalho musical em “Kelbilim, o cão da divindade”. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.7, 2009.

LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. *Revista do LUME*. Nº 01, 02, 03, 04, 05, 06 e 07. Campinas: COCEN-UNICAMP, 1998 a 2009.

LUME. Dossiê LUME. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, São Paulo, n.5, p. 81-149, 2005.

MOTTA LIMA, T. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. IN: *Sala Preta* - Revista do Programa de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, São Paulo, n.5, 2005.

_____. A arte como veículo. In: *Revista do LUME*, Campinas: COCEN-UNICAMP, n. 2., ago.,1999.

SIMIONI, Carlos Roberto. O Treinamento do Ator. In: *Revista Trilhas*, ano 1, no.1, Campinas, IA/UNICAMP, jan/abr 1987.

_____. A Arte de Ator. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p.55- 60, 1998.

SOUZA, Jesser de. Chão de terra batida. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP, São Paulo, n.5, p. 95-99, 2005.

SPERBER, Suzi Frankl. Memórias de uma dramaturg em formação. In: *Revista do LUME*. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.5, p.10- 82, 2003.

_____. LUME e a pesquisa do corpo. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP, São Paulo, n.5, p. 111-116, 2005.

Material não publicado

_____. *A liminaridade na profissão do ator: a experiência do Lume-Unicamp*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. *Sur la formation de l'acteur*. Dissertação de mestrado, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbone - Paris III, 1985.

_____. *Relatório de atividades do LUME*. 1985b.

_____. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo, 1994. Tese de doutorado, Departamento de Semiótica da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, 1994.

CAFIERO, Carlota. *A arte de Luís Otávio Burnier: em busca da memória*. Campinas, 1999. Projeto experimental do Curso de Jornalismo do Instituto de Artes, Comunicação e Turismo – IACT, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, 1999.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só Rastros*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2010.

MORAES, A.E. *Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator*. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

NAVARRO, Garcia. *O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2000.

OLIVEIRA, Natássia. *Entre LUMEs e Platôs: movimentos do corpo-coletivo-em-criação (Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)*. Dissertação de mestrado, UNB, Brasília, 2009.

SANTOS, Valmir. *Coreutas de Barão Geraldo: uma transversal do teatro de grupo no distrito de Campinas*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2009.

SIMIONI, Carlos Roberto. *Relatório de atividades do LUME*. 1985.

Material publicado em meio eletrônico

FERRACINI, Renato. Dossiê Renato Ferracini – textos. Viver em grupo. O Teatro Contemporâneo: O Teatro de Grupo e o Movimento-Uzume. p.1-3, s.d. Disponível em: <www.renatoferracini.com> . Acessado em: abril de 2008.

SUGIMOTO, Luiz. Lume disseca a natureza humana. In: *Jornal da UNICAMP*, Campinas, 1º a 7 de março de 2010 – ANO XXIV – Nº 452. Disponível em: <www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2010/ju452_pag04.php#>. Acessado em: junho de 2010.

Revista FAPESP Online. *A busca de uma nova técnica de interpretação*. Edição Impressa 40 - Março 1999. Disponível em: <www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=571&bd=1&pg=1&lg=>>. Acessado em: junho de 2010.

CARTIANU, Alexandre. *AO Clown Augusto e o Clown Branco*. Disponível em: <<http://persona.posterous.com/o-clown-augusto-e-o-clown-branco>>. Acessado em setembro de 2010.

ANEXOS

Sobre os atores ²⁵⁶



ANA CRISTINA COLLA

Nasceu em São João da Boa Vista (SP) e formou-se em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1993, quando passou a trabalhar como atriz-pesquisadora do LUME. É mestre e doutora em artes cênicas pela mesma universidade, em projetos que contaram com a orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

No LUME, desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator dentro de três linhas mestras de trabalho: o Clown e a Utilização Cômica do Corpo; a Mímesis Corpórea; e a Dança Pessoal, além do desenvolvimento de uma metodologia de treinamento técnico-corpóreo-vocal cotidiano e a sua transmissão.

Também atua em espetáculos, ministra workshops, palestras e demonstrações técnicas sobre o trabalho desenvolvido no LUME em diversas cidades do Brasil e no Exterior, além de festivais nacionais e internacionais.

Como atriz, participa dos seguintes espetáculos do LUME: “Parada de Rua” (desde 1998), “Café com Queijo” (desde 1999), “Um Dia...” (desde 2000), “Shi-zen, 7 Cuias” (desde 2004), “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (desde 2006) e no primeiro solo, “Você” (desde 2009).

Também atuou em montagens do grupo hoje fora de cartaz: “Taucoauaa Panhé Mondo Pé” (1993), “Contadores de Estórias” (1995 a 1997), “Anoné” (1995), “Mixórdia em Marcha-Ré Menor” (1996 e 1997) e “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta” (1997).

Realizou intercâmbios de trabalho e pesquisa com vários grupos e profissionais, incluindo os internacionais: Teatro Íntimo Sunil – Suíça (1993), Lee Bou Ning – China (1993), Kai Bredholt - Odin Teatret, Dinamarca (entre 1995 e 2002), Anzu Furukawa – Japão (1997), Natsu Nakajima – Japão (1995 e 1996), Família Colombaioni – Itália (1998), Sue Morrison – Canadá (1999) e Teatro Ridotto – Itália (2000), Dell’Arte International – Califórnia – Estados Unidos (2000), Tadashi Endo – Japão (desde 2003) e Norberto Presta – Itália (desde 2003).

²⁵⁶ Informações obtidas no site www.lumeteatro.com.br

É autora do livro "Da minha janela vejo... – relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME" (Hucitec/Fapesp/Petrobras), lançado em 2006, e colaboradora permanente da Revista do LUME.

Como diretora, assina os espetáculos: "Espiral - Brinquedo Meu", com o ator-músico Helder Vasconcelos, e "Gaiola de Moscas", com o grupo Peleja.



CARLOS SIMIONI

Natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas, foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e onde desde então trabalha como ator-pesquisador. É curador do ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas (desde 2004) e coordenador do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

Sob orientação de Burnier, desenvolveu pesquisas nas áreas da Antropologia Teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator.

Desde 1989 é também ator do Grupo Internacional Ponte dos Ventos da Dinamarca, onde desenvolve treinamento de ator e montagem de espetáculos sob orientação de Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret. Com o Ponte dos Ventos atuou em "Vindenes Bro", "Cancioneros del Viento" e "Lykken Vender Som Hurtigt Om", os três dirigidos por Iben.

Foi responsável, em parceria com o ator Ricardo Puccetti, pela iniciação e aperfeiçoamento de mais de 120 clowns; e tradutor, junto de Burnier e Puccetti, dos livros "Além das Ilhas Flutuantes" e "A Arte Secreta do Ator", de Eugenio Barba.

Ministrou cursos de preparação técnica do ator, voz e ação vocal, clown e demonstrações técnicas dos trabalhos do LUME em todo o Brasil e em mais 25 países. É ator nos seguintes espetáculos do LUME: no solo "Kelbilim, o Cão da Divindade" (1988), com direção de Luís Otávio Burnier e direção musical de Denise Garcia; "Cravo, Lírio e Rosa" (1996), com direção sua e de Ricardo Puccetti; "Parada de Rua" (1998), sob direção de Kai Bredholt, do Odin Teatret; "Shi-Zen, 7 Cuias" (2004), dirigido por Tadashi Endo (Japão); e o segundo solo "Sopro" (2006), também dirigido por Tadashi Endo e direção musical de Denise Garcia.

Também atuou no espetáculo de butô "Sleep and Reincarnation in the Empty Land", com direção de Natsu Nakajima (Japão); no espetáculo de palhaço "Valef Formos", dirigido por Luís Otávio Burnier em 1992; e em "Afastem-se Vacas que a Vida é Curta", de Anzu Furukawa (Japão/Alemanha), em 1997.

Foi assistente de direção do espetáculo "Você", com Ana Cristina Colla, dirigido por Tadashi Endo.



JESSER DE SOUZA

Diretor, clown, professor e ator-pesquisador do LUME desde 1993, nasceu na cidade de Fronteira (MG). Iniciou seus trabalhos em teatro em 1981, em São Paulo, onde ingressou no Teatro-Escola Macunaíma, onde se aperfeiçoou como ator durante dois anos, e no CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, dirigido por Antunes Filho.

De 1987 a 1989 integrou a companhia profissional Núcleo ESTEP – Núcleo de Estética Teatral Popular, e em 1990 passou em artes cênicas na Unicamp, graduando-se em 1993, em interpretação teatral.

Participou, entre outros, dos seguintes espetáculos: "A Gaivota" (1986), de Anton Checov; "Na Carrêra do Divino" (1987), "Mais Quero Asno..." (1988) e "Alegre Vizinhaça" (1988), os três de Carlos Alberto Soffredini; "Três Atos Públicos" (1990), de Judith Malina, do Living Theater (Estados Unidos), "La Serva Padrona" (1990), de G.B. Pergolesi; "Bastião e Bastiana" (1991), de W.A. Mozart.

Com o LUME, atuou em "Taucoauaa Panhé Mondo Pé" (1993), "Contadores de Estórias" (1995 a 1997), "Anoné" (1995), "Mixórdia em Marcha-Ré Menor" (1996 e 1997) e "Afastem-se Vacas que a Vida é Curta" (1997); e continua participando dos espetáculos: "Parada de Rua" (desde 1998), "Café com Queijo" (desde 1999), "Shi-zen, 7 Cuias" (desde 2004) e "O que seria de nós sem as coisas que não existem" (desde 2006).

Em 2006, dirigiu, com Raquel Scotti Hirson, o espetáculo "Espelho", do Grupo Anima. Manteve e mantém intercâmbio de trabalho e pesquisa com Lee Bou Ning – Ópera de Pequim (China); Denise Stocklos – Mímica (Brasil); Leonard Pitt – Mímica (Estados Unidos); Judith Malina – Living Theatre (Estados Unidos); Maria Bonzaningo – Teatro Sunil

(Suíça); Natsu Nakajima - Mutekisha Company (Japão); Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Julia Varley, Torgeir Wethal e Kai Bredholt – Odin Teatret (Dinamarca); Anzu Furukawa (Japão); Abel Saavedra e Lily Curcio – Seres de Luz (Argentina); Toto Fabris (Itália); Antonio Lio (Espanha); Nani e Lerys Colombaioni (Itália); Sue Morrison (Canadá); e Teatro Ridotto (Itália).

Participou de festivais nacionais e internacionais. Apresentou espetáculos e ministrou workshops e demonstrações técnicas sobre o trabalho desenvolvido no LUME em diversas cidades do Brasil, incluindo os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Ceará, Bahia e Distrito Federal, além de ter realizado pesquisa de campo no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Amazonas.

No Exterior realizou trabalhos em Copenhagem e pequenas ilhas da Dinamarca; Quito (Equador), Marseille, Le Revest e Avignon (França), Cairo (Egito), Tel Aviv, Cesaria e Haifa (Israel); Sucre, Yotala e Tarabuco (Bolívia); Bologna e Sant'Ágata (Itália); Blue Lake (Califórnia – Estados Unidos).



NAOMI SILMAN

Nascida em Londres, radicou-se no Brasil em 1997, quando veio realizar treinamento de ator no LUME, passando depois a integrar a equipe fixa de atores-pesquisadores. Formada em drama e arte teatral no Goldsmith's College, Universidade de Londres, em 1995, aprofundou-se no treinamento de ator na École Philippe Gaulier, na capital britânica, estudando clown, melodrama, bufão, máscara neutra e jogo; e no École International du Théâtre, de Jacques Lecoq, em Paris. Durante essa época, atuou e dirigiu vários espetáculos apresentados em espaços de Londres, no Edinburgh Fringe Festival e no projeto "Clowns sans Frontiers", na França.

No LUME, desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator dentro das três linhas mestras de trabalho do núcleo: o Clown e a Utilização Cômica do Corpo, a Mímesis Corpórea e a Dança Pessoal, além do desenvolvimento de uma metodologia de treinamento técnico-corpóreo-vocal cotidiano e a sua transmissão por meio de workshops e assessorias para atores.

Como atriz, atua nos seguintes espetáculos do LUME: "Parada de Rua" (desde 1998), sob direção de Kai Bredholt; "O Não-Lugar de Agada Tchainik" (desde 2004), seu solo de clown dirigido por Sue Morrison (Canadá); "Shi-Zen, 7 cuias" (desde 2004), dirigido por Tadashi Endo (Japão/Alemanha).

É diretora dos espetáculos: "A-MA-LA" (1997), com Adelvane Néia, (Humatriz Teatro); "A Julieta e o Romeu" (1999), do Barracão Teatro; "Um Dia..." (2000), do LUME; "O Caminho para Casa" (2006), com Yael Karavan – vencedor do festival de monólogos Teatronetto, em Israel; e "Kavka - agarrado num traço a lápis" (2007), do LUME, inspirado na vida e na obra de Franz Kafka.

Também atuou nos curtas-metragens "Suíte Anonimato", com direção de Julia Zakia e Heloisa Ururahy, e "A História da Figueira", de Julia Zakia; e participou de inúmeros festivais de teatro no Brasil e no Exterior, além de apresentar demonstrações técnicas e ministrar workshops em diversas partes do Brasil e do Exterior. Entre suas publicações, constam os artigos "Um Dia... - Um passo adiante" na Revista do LUME nº 4; e "Os Instrumentos do Canto", na revista Contra Regra e na Revista do LUME nº 6.



RAQUEL SCOTTI HIRSON

Nascida em Brasília (DF), trabalha desde 1993 como atriz-pesquisadora do LUME, onde desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator.

É mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da Unicamp com a dissertação "Tal Qual Apanhei do Pé" e doutoranda com o projeto "A Poesia Recriana no Corpo", ambos sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

Como atriz, participa nos seguintes espetáculos do LUME: "Parada de Rua" (desde 1995), dirigido por Kai Bredholt; "Café com Queijo" (desde 1999), direção coletiva; "Um Dia..." (desde 2000), com direção de Naomi Silman; "Shi-Zen, 7 Cuias" (desde 2004), dirigido por Tadashi Endo; e "O que seria de nós sem as coisas que não existem" (desde 2006), dirigido por Norberto Presta.

Também atuou nos seguintes espetáculos fora de repertório do LUME: "Taucoauaa Panhé

Mundo Pé” (1993), “Contadores de Estórias” (1995 a 1997), “Anoné” (1995), “Mixórdia em Marcha-Ré Menor” (1996 e 1997) e “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta” (1997).

Orientou e participou da criação do espetáculo “Melhor que Chocolate” (2006), do Grupo de Pesquisa Teatral TAO (GPT-TAO), de Campinas; e dirigiu, em parceria com Jesser de Souza, o concerto musical Espelho (2006), do Grupo Anima de Campinas; e o espetáculo “Teus Passos, Teus Guia” (2008), do Grupo EngasgaGato, de Ribeirão Preto.

Nos últimos anos, realizou e vem realizando intercâmbios técnicos internacionais com pesquisadores e grupos, entre os principais a japonesa Natsu Nakajima (1995 e 1996) sobre a dança butô; a canadense Sue Morrison (1999), que realiza pesquisa de “Clown Através da Máscara”; o dinamarquês e ator do Odin Teatret Kai Bredholt (1995 e 2002), no projeto “Música e Teatro de Rua – teatralização de espaços não convencionais”; a japonesa Anzu Furukawa (1997), no projeto “Mímesis Corpórea e a Poesia do Cotidiano”; o japonês Tadashi Endo (desde 2002, ainda em continuidade) sobre a dança butô; e o ítalo-argentino Norberto Presta (desde 2004, ainda em continuidade), sobre a organicidade do ator na construção da dramaturgia.

É colaboradora permanente da Revista do LUME, tendo três artigos publicados: “Lume e Anzu: Um Intercâmbio”, “Mímesis Corpórea – o Primeiro passo”, e “Um Dia... – Um Passo Adiante”. É autora do livro “Tal qual apanhei do pé” lançado em 2006.



RENATO FERRACINI

Natural de Jundiaí (SP), é ator-pesquisador-colaborador do LUME desde 1993, desenvolvendo pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator dentro de todas as linhas de trabalho do núcleo: o Treinamento Cotidiano Corpóreo e Vocal para o Ator, Clown e a Utilização Cômica do Corpo, Mímesis Corpórea, Dança Pessoal e Teatralização de Espaços Não Convencionais, além do desenvolvimento de uma metodologia didática e a sua transmissão.

Graduado em artes cênicas pela Unicamp, é mestre e doutor pelo Departamento de Multimeios da mesma universidade, onde também realiza pós-doutorado coordenando o projeto “Aspectos Orgânicos na Dramaturgia de Ator” - que agrupa os atores-pesquisadores do LUME e da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de

São Paulo (USP), por meio do fomento à pesquisa da Fapesp.

Participou como ator nos seguintes espetáculos do LUME: “Taucoauaa Panhé Mondo Pé”, “Contadores de Estórias”, “Mixórdia em Marcha-Ré Menor” e “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta” – os três fora de cartaz –, além de “Parada de Rua” (desde 1996), “Café com Queijo” (desde 1999), “Shi-Zen, 7 Cuias” (desde 2004, indicado a três prêmios Shell) e “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (desde 2006). Apresentou espetáculos e ministrou workshops, palestras, debates, demonstrações técnicas e pesquisas de campo sobre o trabalho desenvolvido no LUME em muitas cidades do Brasil e em países como Dinamarca, Noruega, Egito, Israel, Equador, Bolívia, México, Estados Unidos, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Escócia, Portugal e Coreia do Sul.

Desde 1990 vem realizando intercâmbios de trabalho e pesquisa com vários profissionais no Brasil e em outros países: Teatro Íntimo Sunil (Suiça), Lee Bou Ning (China), Kai Bredholt e Yan Ferslev (Odin Teatret – Dinamarca), Anzu Furukawa, Natsu Nakajima e Tadashi Endo (Japão), Família Colombaioni (Itália), Sue Morrison (Canadá), Via Rossi Teatro (Itália), Mamu Butoh Centrum (Alemanha) e Espaço Evoé (Portugal). É editor da Revista do LUME e autor dos livros: “Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator” (2003, Editora Unicamp) e “Café com Queijo – Corpos em Criação” (2006, Editora Hucitec e Fapesp) e organizador do livro “Corpos em Fuga – Corpos em Arte”, pelas mesmas editoras.



RICARDO PUCCETTI

Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor nascido em Espírito Santo do Pinhal (SP), entrou para o LUME em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. Traduziu para o português, em parceria com Burnier e Simioni, os livros “Além das Ilhas Flutuantes” e “A Arte Secreta do Ator”, ambos de Eugenio Barba.

É Coordenador Artístico do LUME, membro do Conselho Editorial da Revista do LUME e do Conselho Científico do grupo.

Referência internacional na arte do palhaço, responde pela sistematização da pesquisa do LUME na utilização cômica do corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de

trabalho. Também faz orientação contínua de palhaços e ministra workshops dessa arte em diversas partes do Brasil e do Exterior.

Junto de Simioni, foi responsável pela iniciação e supervisão do trabalho de mais de 120 palhaços, e orienta a pesquisa e o trabalho técnico dos demais integrantes do LUME.

Entre 1988 e 1995, orientado por Burnier, desenvolveu pesquisas nas áreas da “Antropologia Teatral e Cultura Brasileira”, elaborando técnicas corpóreas e vocais de representação e técnicas de palhaço; e da “Dança Pessoal”, na busca de uma técnica corpórea e vocal pessoal de representação.

Atualmente, desenvolve pesquisas nos campos da “Arte do Palhaço”; da “Teatralização de Espaços Não-Convencionais” (cujo foco principal é a pesquisa sobre as especificidades do ator na rua e em espaços abertos); do “Treinamento Técnico e Energético do Ator”; e da “Construção da Cena a partir da Dança do Ator”.

Como ator do LUME, trabalha nos espetáculos: “Cnossos” (desde 1995), dirigido por Luís Otávio Burnier; “Cravo, Lírio e Rosa” (desde 1996), com direção sua e de Carlos Simioni; “La Scarpetta (Spettacolo Artístico)”, desde 1997, dirigido pelo palhaço italiano Nani Colombaioni; “Parada de Rua” (desde 1998), sob direção de Kai Bredholt; “Shi-zen, 7 Cuias” (desde 2004), dirigido por Tadashi Endo; e “Kavka – agarrado num traço a lápis”, com direção de Naomi Silman.

Também no LUME, participou como ator no espetáculo de butô “Sleep and Reincarnation from the Empty Land” (1991), dirigido por Natsu Nakajima (Japão); e nos espetáculos de palhaço “Valef Ormos.”, (entre 1992 e 1995) e “Mixórdia em Marcha-Ré Menor” (entre 1996 e 1997).

Como diretor, assina: “Contadores de Estórias”, com atores do LUME (de 1995 a 1998); “Spirulina em Spathodea” (2008), com a palhaça Silvia Leblon; e “Sonho de Ícaro” (junto de Naomi Silman), 2010, comemorativo dos 25 anos do LUME Teatro, realizado em parceria com 75 artistas dos grupos teatrais de Barão Geraldo. Também vem atuando em curtas metragens e documentários como ator e palhaço.

Espectáculos criados pelo grupo LUME até o ano de 2010

Macário (1985), dir. Luís Otávio Burnier

Duo para piano e mímica (1985), dir. Luís Otávio Burnier

Guarani (1986), dir. Luís Otávio Burnier

Kelbilim, o cão da divindade (1988), dir. Luís Otávio Burnier

H2 Olos (1988), dir. Luís Otávio Burnier

Nostos (1990), dir. Luís Otávio Burnier

Wolzen (1990), dir. Luís Otávio Burnier

Sleep and reincarnation from the empty land (1991), dir. Natsu Nakajima

Valef Ormos (1992), dir. Luís Otávio Burnier

Taucoauaa panhé mondo pé (1993), dir. Luís Otávio Burnier

Anoné (1995), dir. Carlos Simioni

Mixórdia em marcha -ré menor (1995), dir. Ricardo Puccetti

Crossos (1995), dir. Luís Otávio Burnier

Contadores de estórias (1995), dir. Ricardo Puccetti

Cravo, lírio e rosa (1996), dir. Carlos Simioni e Ricardo Puccetti

Afastem-se vacas que a vida é curta (1997), dir. Anzu Furukawa

La scarpetta (1997), dir. Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti

Parada de rua (1998), dir. Kai Bredholt e LUME

Café com queijo (1999), dir. LUME

Um dia... (2000), dir. LUME

Shi-zen, 7 Cuias (2005), dir. Tadashi Endo

Sopro (2006), dir. Tadashi Endo

O não lugar de Ágada Tchank (2006), dir. Sue Morrison

Kavka – Agarrado num traço a lápis (2006), dir. Naomi Silman

O que seria de nós sem as coisas que não existem (2006), dir. Norberto Presta

Você (2009), dir. Tadashi Endo

O Sonho de Ícaro (2010), dir. LUME

Espetáculos em repertório no ano de 2010

Kelbilim, o cão da divindade (1988), dir. Luís Otávio Burnier

Crossos (1995), dir. Luís Otávio Burnier

Cravo, lírio e rosa (1996), dir. Carlos Simioni e Ricardo Puccetti

La scarpetta (1997), dir. Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti

Parada de rua (1998), dir. Kai Bredholt e LUME

Café com queijo (1999), dir. LUME

Um dia... (2000), dir. LUME

Shi-zen, 7 Cuias (2005), dir. Tadashi Endo

Sopro (2006), dir. Tadashi Endo

O não lugar de Ágada Tchaik (2006), dir. Sue Morrison

Kavka – Agarrado num traço a lápis (2006), dir. Naomi Silman

O que seria de nós sem as coisas que não existem (2006), dir. Norberto Presta

Você (2009), dir. Tadashi Endo

Sobre os espetáculos²⁵⁷

KELBILIM – O CÃO DA DIVINDADE

Hipnótico...é talvez quem melhor ilustra o conceito de "ator sagrado" de Grotowski, não representando um papel, mas incorporando-o, como em um surto psicótico perfeitamente controlado, como em uma manifestação xamânica. Sergio Coelho, Folha de S. Paulo, São Paulo, 2005

SINOPSE

Kelbilim, em língua púnica, o cão da divindade, suposto apelido de Santo Agostinho em sua juventude, é uma homenagem, uma celebração à sua existência. Um encontro com o universo de um homem que passa sua vida tentando resolver o conflito entre o bem e o mal que traz dentro de si. O desespero de uma existência vazia, presa a um corpo, e a busca de um sentido; um caminho que o leve à exaltação do ser humano.

Primeiro espetáculo do LUME, Kelbilim, o cão da divindade, estreou em 1988, em um antigo convento de Campinas e já se apresentou em diversas cidades do Brasil, na Itália, Dinamarca, Peru e Grécia.

FICHA TÉCNICA

Ator: Carlos Simioni

Direção: Luís Otávio Burnier

Composição musical: Denise Garcia

Textos: Hilda Hilst e Santo Agostinho

Iluminação: Rafael Vasconcellos

Figurinos: Fernando Grecco, Adelvane Néia e LUME

Produção: LUME Teatro

²⁵⁷ Informações obtidas do site www.lumeteatro.com.br e em entrevistas.

CNOSSOS

“... não há outro elemento que traduza melhor o conflito de um homem em solidão, preso em suas próprias lembranças, senão o corpo de um ator entregue totalmente ao ofício... é viajar com ele para um outro nível de compreensão”. Carlota Cafiero, Correio Popular, Campinas, 2002

SINOPSE

Um mergulho dentro da mitologia pessoal de um homem que percorre os corredores de um labirinto na tentativa de encontrar saída, criando um poema perturbador sobre a solidão, os sonhos e os pesadelos que povoam os seres humanos.

Inspirado em textos de Jorge Luis Borges, Lautréamont, Franz Kafka e Mário Quintana, um único ator em cena dança num fluxo constante, esbarrando em imagens, lugares, pessoas esquecidas e pálidas sensações que emergem das profundezas da memória.

Criado em 1995, o espetáculo estreou no Festival Internacional de Butoh e Teatro-Pesquisa em São Paulo e Brasília, e já se apresentou em diversas cidades do Brasil e ainda no Edinburgh Fringe Festival (Escócia), na Inglaterra, França, Finlândia, Nicarágua, Israel e Portugal.

FICHA TÉCNICA

criação: Ricardo Puccetti e Luís Otávio Burnier

ator: Ricardo Puccetti

direção: Luís Otávio Burnier

codireção: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni e Renato Ferracini

iluminação: Ricardo Puccetti e Eduardo Albergaria

produção: LUME Teatro

CRAVO, LÍRIO E ROSA

“magnetizando o público...eles falam para nós de uma forma profundamente humana...Uma dedicação ao ofício da arte teatral...a beleza e a relação do teatro físico no seu auge.” Brenda Bishop, The Times-Standard, Estados Unidos, 2000

SINOPSE

Os palhaços Carolino e Teotônio chegam com suas malas. Dois grandes patetas que como lados de uma mesma moeda, se completam e se opõem, compondo um entrelaçar de situações ridículas e delicadas dentro de um universo de objetos lúdicos e surpreendentes. Com seus jogos e gags, danças e duelos que destilam uma afeição subliminar, esta inseparável dupla toca profundamente o espectador.

Construído a partir da interação da clássica dupla de palhaços, o Branco e o Augusto, imortalizada pela famosa dupla do cinema “o Gordo e o Magro”, as relações humanas são a matéria prima desse espetáculo. Relação não apenas entre os dois palhaços, mas também entre eles e sua platéia - elemento sem o qual essas brincadeiras não poderiam acontecer.

Criado em 1996, foi apresentado em diversas cidades do País, e também na Espanha, Finlândia, Egito, Israel, Bolívia, França, Equador, Estados Unidos, Itália, Nicarágua e Portugal.

FICHA TÉCNICA

Criação e concepção: Ricardo Puccetti e Carlos Simioni

Atores: Ricardo Puccetti (Teotônio) e Carlos Simioni (Carolino)

Concepção e confecção de cenografia e acessórios: LUME e Abel Saavedra

Produção: LUME Teatro

LA SCARPETTA

“...A ingenuidade e a estupidez humanas... podem ser recursos para fazer de vida a arte.”

Ana Virgínia Santiano, Jornal Agora, Rio Grande/RS, 2000

SINOPSE

O palhaço Teotônio, uma espécie de artista “pau prá toda a obra”, apresenta seu Spettacolo Artistico com números de magia, equilíbrio, contorcionismo, música e acrobacia com ovos, provocando e surpreendendo o público que vê surgir diante de si o caos.

Com grande vivacidade o jogo de Teotônio é contagiante, fazendo da alegria uma potência anárquica. Uma demonstração do potencial de guerrilha do palhaço com seu subversivo poder de transformação.

Dirigido por Nani Colombaioni – o fantástico palhaço italiano, colaborador de Federico Fellini - este espetáculo fala também da própria figura do palhaço, que trabalhando com fracassos, transforma seus erros em Spettacolo Artistico.

Teve sua estreia oficial em 1997, e já se apresentou tanto em palcos convencionais como também em ruas, praças e picadeiros de circo, passando por diversas cidades do Brasil e ainda na Espanha, Bolívia, Dinamarca, França, México, Estados Unidos, Itália e Portugal.

FICHA TÉCNICA

Ator: Ricardo Puccetti

Concepção e criação: Ricardo Puccetti e Nani Colombaioni

Criação de cenografia e acessórios: Nani Colombaioni, Ricardo Puccetti e

Abel Saavedra

Confecção de cenografia e acessórios: Abel Saavedra

Produção: LUME Teatro

PARADA DE RUA

"A arte cênica brindou sua magia...várias centenas de pessoas seguiram as alternativas da "Parada de Rua"... (os atores) foram surpreendidos pelo público que os seguiu, pedindo mais show. Foi todo um êxito."

El Deber, Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 1999

SINOPSE

Performance cênico-musical em forma de cortejo, que busca a teatralização de espaços não-convencionais (aqueles onde o teatro comumente não chega).

Uma estranha sensação de absurdo se estabelece quando a Parada irrompe o espaço e faz suas intervenções poéticas, rompendo momentaneamente os automatismos das relações e as convenções do local.

Uma procissão de fanáticos, uma banda militar, um grupo de ciganos, ou simplesmente atores-músicos que tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e outras coletadas de diversas culturas do mundo.

Estruturada como um alegre ritual, a Parada de Rua interage livremente com as pessoas do público, provocando e divertindo ao mesmo tempo.

Desde sua estreia, em 1998, esse espetáculo foi apresentado em diversas cidades do Brasil e também em Israel, Egito, Dinamarca, Noruega, Bolívia, Itália, Estados Unidos e México.

FICHA TÉCNICA

Atuação: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Ricardo Puccetti

Concepção: Kai Bredholt e LUME Teatro

Direção: Kai Bredholt

Produção: Cynthia Margareth

CAFÉ COM QUEIJO

"... É difícil segurar as lágrimas... leva-nos a um país desconhecido, que não vemos na televisão e muito menos pode ser acessado na Internet ... a memória viva de uma época que está morrendo ... posse dos gestos e da fala de pessoas comuns, permite ao público viajar no interior da alma humana". Tânia Rodrigues, Jornal de Santa Catarina, Brasil, 2000

SINOPSE

Conversas e histórias, entremeadas por canções e versos, compartilham com o público vozes e vidas resgatadas da clandestinidade em suas andanças pelo interior do Brasil.

No aconchego de uma colcha de retalhos, fala-se um pouco de tudo: de curas para males de saúde e do coração, das artes da conquista, de comida, festa, morte, trabalho, solidão, aculturação.

Neste espetáculo delicado, tudo tem cheiro e sabor, e não apenas de café com queijo ralado - bebida típica oferecida aos atores no interior de Tocantins.

Criado em 1999, o espetáculo já se apresentou em diversas cidades do Brasil, tendo participado dos principais festivais nacionais de teatro.

FICHA TÉCNICA

Criação, concepção e atuação: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini

Iluminação: Abel Saavedra

Figurinos: Fernando Grecco

Costureiras: Nair Barbosa Pinto e Carmem Castanho

Apoio musical: Ivan Vilela e Kai Bredholt

Músicas reproduzidas: "Paisagens" e "Calma Roceira" de Ivan Vilela e "Deus Fez o Dia", executada por Seu Justino em pesquisa de campo

Aporte à Pesquisa: FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de SP

Produção: LUME Teatro

UM DIA...

Um dia...olhamos para fora, com olhos de dentro.

Um dia...o fora se fez presente, em outros olhos.

Um dia, outro dia, mais um dia... mais um dia...

SINOPSE

Dois seres em cena, durante um dia de suas vidas, buscando sobreviver juntos, face a uma condição adversa, enfrentando o que há de escuro, enlouquecedor e caótico. Corpos em situação de trauma, que nos remetem às ruas, às vivências de guerra e a tantos outros mundos que muitas vezes preferimos não ver. Em uma mistura de realidade e sonho, é tecida uma relação que navega entre tensão, brutalidade e ternura.

O espetáculo é dedicado àqueles cujos olhos - ausentes, sofridos, doces – cruzaram com os nossos, fazendo-se presentes a cada passo.

FICHA TÉCNICA

Criação: Ana Cristina Colla, Naomi Silman e Raquel Scotti Hirson

Atuação: Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson

Direção: Naomi Silman

Iluminação: Jesser de Souza e Eduardo Albergaria

Sonoplastia: Naomi Silman

Apoio à pesquisa: FAPESP

Produção: LUME Teatro

SHI-ZEN, 7 CUIAS

“IRRESISTÍVEL... hipnotizante, revigorante e, com freqüência, belo de arrepiar.” Andrew Burnet, The Scotsman, Escócia

“Alucinação, sedução e encantamento... Lume se aproxima da perfeição. Tocando-a com dedos frágeis.” Eduardo Vale, El Comercio, Equador

SINOPSE

SHI = indivíduo ZEN = como exemplo SHI-ZEN = natureza

7 Cuias:

A primeira cuia sobre a terra	E a terra ficou cinza
a segunda cuia sobre o mar	...o mar ficou negro
a terceira cuia sobre os rios	...os rios ficaram vermelhos
a quarta cuia sobre o sol	...o sol ficou frio
a quinta cuia sobre a besta	...a besta ficou pálida
a sexta cuia sobre as estrelas	...as estrelas ficaram velozes
a sétima cuia sobre o ar	...o ar ficou envenenado

Um espetáculo de quadros em movimento, sem palavras, com música variada e canções acústicas, unindo a elegância e o minimalismo do “Butoh-Ma” do coreógrafo japonês Tadashi Endo com a força impetuosa e a vitalidade deste renomado grupo teatral brasileiro do LUME.

Os sete atores da companhia utilizam seus corpos como recipientes para contar uma versão particular do ciclo da vida. Por vezes dramática, outras vezes poética ou grotesca – do inocente começo até o espasmódico avanço da evolução, e culminando em uma visão apocalíptica, a tensão do espetáculo se desenrola entre o mundo natural e o humano.

A estrutura aberta do espetáculo sugere mais do que mostra, desafiando as narrativas tradicionais e convida cada espectador a ser um participante ativo na criação de sua própria dramaturgia nesta experiência teatral de refinada técnica.

Desde a estréia em janeiro de 2004 em Göttingen (Alemanha) no VIII International Mamu Butoh Festival, “Shi-Zen, 7 Cuias” tem viajado extensivamente, participando dos principais festivais nacionais e internacionais de teatro do Brasil, e ainda do Festival Internacional Experimental de Quito (Equador), do Festival Internacional de Liège (Bélgica), do Edinburgh Fringe Festival (Escócia) no aclamado teatro Aurora Nova, e do Teatromania Festival, Bytom, Polônia.

FICHA TÉCNICA

Criação: LUME e Tadashi Endo

Atuação: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti

Direção e coreografia: Tadashi Endo

Iluminação, figurino, som : Tadashi Endo

Produção: LUME em parceria com o Butoh-Centrum MAMU/ Göttingen, Alemanha

SOPRO

"Sopro é um espetáculo que põe o espectador em sintonia com o tempo dos ciclos da vida, bem diferente do tempo clíptico que as metrópoles nos impõem." Beth Néspoli, O

Estado de S. Paulo, 2006

SINOPSE

Nascimento - folha em branco do ser, do que vai ser.

Morte- folha em branco, do não ser, do que não vai ser.

Sopro - momento de passagem de um estado para outro.

O que seria do ser se prolongasse o momento do sopro de vida? Se ele, nesse momento, reconstruísse todas as ações de sua vida, sem ruídos e sem interferências, sem máculas, somente através do estado puro da existência?

De que maneira se relacionaria com o tempo, com o espaço, com as ações, com o sexo, com as emoções?

SOPRO é uma experiência sensorial, onde tempo e ação são completamente distintos do cotidiano, que propõe ao espectador a oportunidade de mergulhar no universo do nada e do desconhecido.

FICHA TÉCNICA

Criação: Carlos Simioni, Tadashi Endo e Denise Garcia

Atuação: Carlos Simioni

Direção: Tadashi Endo

Música Original: Denise Garcia

Figurinos: Adelvane Néia

Desenho de luz: Tadashi Endo

Cenotécnica: Abel Saavedra

Espacialização Sonora: Ignácio Campos

Produção Executiva: Cynthia Margareth

Diretor de Produção: Pedro de Freitas

Produção e Realização: LUME Teatro

Coprodução: Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil

O NÃO LUGAR DE ÁGADA TCHAINIK

“Necessitamos construir um palhaço que fale aos nossos dias de hoje, não só uma coleção de gags, mas um arquétipo que revele a essência do performer/ator. Este é um clown que nos dá uma sensação maior do divino em cada um de nós. Que celebra nossa humanidade, nossa animalidade e os momentos em que podemos tocar um ao outro através do riso”. Sue Morrison

SINOPSE

Presas entre desastres, onde a sobrevivência é tudo, e cada próximo passo é uma decisão agonizante a ser – ou não ser – tomada, Ágada Tchainik aparece, convidando o público a segui-la, junto com seus “companheiros de estimação”, em sua viagem.

Compulsiva, à beira de um ataque de nervos, com sua fala errante, ela torna o público seu grande parceiro, com quem interage, ora convocando sua ajuda, ora implicando com algum espectador, ora provocando, rindo, brigando.

Conforme ela caminha por sua própria mente confusa, passeando por assuntos diversos, que vão desde lavar pratos até problemas diplomáticos, o drama de sua alma, ridícula e dolorosamente, se revela.

O espetáculo estreou em julho de 2004, dirigido pela canadense Sue Morrison, diretora artística do Theatre Resource Centre em Toronto e conhecida mundialmente por seu método de trabalho “O Clown Através da Máscara”, que mescla a tradição do clown sagrado das tribos indígenas norte-americanas com a do clown europeu.

FICHA TÉCNICA

Criado e escrito por: Naomi Silman e Sue Morrison

Atuação: Naomi Silman

Direção: Sue Morrison

Iluminação: Eduardo Albergaria

Construção de cenário: Abel Saavedra

Confecção de adereços: Abel Saavedra e Eduardo Albergaria

Produção: LUME Teatro

KAVCA – AGARRADO NUM TRAÇO A LÁPIS

Numa mistura de situações trágico-patéticas e de humor negro, o espetáculo mostra uma trama construída de fragmentos de textos de Kafka e também do próprio ator, além de uma rica linguagem visual onde partes da obra do escritor se traduzem em imagens teatrais.

SINOPSE

Uma noite imaginária na vida de Franz Kafka na qual o escritor, morrendo de tuberculose em seu quarto-cela, se dedica uma vez mais à sua grande obsessão: a escrita. Solitário e desconectado do cotidiano que o cerca, ele mergulha em seu mundo interior onde vive entre as palavras. Sabendo que está próximo do fim de sua vida, re-visita partes de sua obra, reencontra algumas de suas personagens e histórias de sua vida, além de insistir em escrever um último conto.

FICHA TÉCNICA

CRIAÇÃO E DRAMATURGIA: Ricardo Puccetti e Naomi Silman

ATUAÇÃO: Ricardo Puccetti

DIREÇÃO: Naomi Silman

CENOGRAFIA: Maxim Bucharetski

ILUMINAÇÃO: Eduardo Albergaria

FIGURINO E ACESSÓRIOS: Juliana Pfeifer

MÚSICA ORIGINAL: Uri Frost

CLARINETE: Harold Rubin

MÚSICA INCIDENTAL: MAMBOS de Yma Sumac

PROJEÇÃO EM SUPER-8: Julia Zakia (Gato do Parque)

INSTRUTOR DE MÁGICA: Ricardo Harada

CENOTÉCNICOS: Marcos Pinto (Marcuti), Mauro Teófilo de Rezende, Ramos

CONFECÇÃO DE FIGURINO: Sanny Rigor

PRODUÇÃO: Cynthia Margareth

REALIZAÇÃO: LUME Teatro

FINANCIAMENTO: PAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo / FICC – Fundo de Investimentos à Cultura de Campinas

O QUE SERIA DE NÓS SEM AS COISAS QUE NÃO EXISTEM

"Trata-se de uma busca em direção ao imaginário, no qual as personagens que ganham vida no palco vêm das brumas da memória coletada junto a operários de uma fábrica de chapéus em Campinas." Antonio Cadengue, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto

SINOPSE

Chico, Dante e Rouca, três chapeleiros-cientistas aposentados, se reúnem na madrugada silenciosa de uma antiga fábrica com o objetivo de construir o “chapéu perfeito”, ajudados por uma jovem aprendiz, Pao.

Sob o pretexto da “busca do chapéu perfeito”, diretor e atores criaram uma fábula cuja dramaturgia parte do real para construir um evento puramente teatral. Paixões, medos e ilusões presentes nas histórias de vida de operários de uma fábrica de chapéus, alguns aposentados e outros ainda em atividade, foram o ponto de partida para a criação de personagens aparentemente fantásticos.

FICHA TÉCNICA

Criação e atuação: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini

Criação e direção: Norberto Presta

Assistência de Direção: Paula Ferrão e Lidiane Lobo

Trilha Sonora Original: Ivan Vilela

Músicos: Fábio dos Santos e Mauro Braga

Figurinos: Sandra Pestana

Cenotécnica: Abel Saavedra

Iluminação: Eduardo Albergaria

Produção Executiva: Cynthia Margareth

Diretor de Produção: Pedro de Freitas

Produção e Realização: LUME Teatro

APOIO À PESQUISA: FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de SP

FUNCAMP – Fundação para o Desenvolvimento da UNICAMP e

Fábrica de Chapéus CURY de Campinas

VOCÊ

Espectáculo indicado ao Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2009. No palco, Ana Cristina dispensa o uso da palavra e expressa os “poemas corporais”, em três momentos da memória, cronologicamente invertidos: futuro, presente e passado. Esse jogo corporal segue o princípio do Jo Ha Kyu para a construção da ação. O diretor Tadashi Endo explica: “todos os seres vivos possuem esse ritmo na vida cotidiana, do amanhecer até o anoitecer. Esse é o ritmo da vida. Quando atuamos, devemos ter sempre a sensação do Jo Ha Kyu. Jo significa lento; Ha, rápido e Kyu, muito rápido”.

SINOPSE

Memória e imaginação se misturam neste espetáculo que inverte o fluxo natural da vida e o recria no tempo poético da cena, a partir da velhice até chegar na infância. Futuro, presente e passado se encontram no palco por meio de técnicas da dança pessoal, da mimesis corpórea e do butô, desenvolvidas pela atriz junto do LUME Teatro e do diretor Tadashi Endo. “Você” é um poema corporal que fala de cada um de nós e revela a beleza e a dor existentes em cada fase da vida.

FICHA TÉCNICA

Solo de Ana Cristina Colla

Dramaturgia: Ana Cristina Colla e Tadashi Endo

Direção e Coreografia: Tadashi Endo

Assistente de Direção: Carlos Simioni

Cenografia: Tadashi Endo, Luca Ruzza, Vera Ferro, Lume Teatro

Construção de Cenário: Eduardo Albergaria

Figurinos: Lume Teatro

Iluminação: Tadashi Endo,

Trilha Sonora: Gregory Slivar, Tadashi Endo

Fotos: Vitor Damiani, André Burnier e Adalberto Lima

Direção de produção: Cynthia Margareth

Assessoria de Imprensa: Carlota Cafiero

Gestão Cultural: Anoné Produções Artísticas Ltda

Realização: Lume Teatro

Projetos de Pesquisa

“O treinamento cotidiano do ator”

Método de treinamento físico e energético cotidiano para o ator, que o auxilia a dominar técnicas corpóreas baseadas nos princípios pré-expressivos da Antropologia Teatral.

“Voz e ação vocal”

Método de treinamento vocal cotidiano para o ator, baseado no trabalho físico e no estudo das ressonâncias corpóreas.

“Metodologias de ensino da arte de ator”

Aplicação e transmissão das técnicas de representação pesquisadas pelo Núcleo, por meio de métodos didáticos sistematizados por seus atores-pesquisadores. .

Projeto “Mímesis Corpórea – A poesia do cotidiano”

Projeto temático que, em um primeiro momento, visou o confronto entre duas metodologias específicas: por um lado o processo de imitação dentro do Butô, desenvolvido pela atriz-bailarina Anzu Furukawa e, por outro, a Mímesis Corpórea, desenvolvida pelos atores-pesquisadores do LUME.

O primeiro resultado desse intercâmbio e desses experimentos culminou na montagem cênica do espetáculo “Afastem-se vacas que a vida é curta” (1997), cujo universo foi baseado no texto de Gabriel Garcia Márquez, *Cem anos de solidão*.

Este projeto possibilitou dar continuidade às pesquisas que já vinham sendo realizadas, desde 1990, sobre a corporeidade do brasileiro. A primeira etapa desse trabalho foi realizada com viagens de pesquisa de campo *in loco*, dos atores pesquisadores para cidades da Amazônia, buscando coletar e imitar as ações físicas e vocais de habitantes da região, sobretudo de velhos (lembramos que as personagens da obra referida chegam aos 100 anos).

A partir do ano de 1995 o enfoque foi dado à ligação da mimesis às outras linhas mestras de pesquisa do Núcleo, além da organização sistemática de todo o material coletado nas viagens de pesquisa de campo e a aplicação e teatralização desse material em outros espetáculos.

“Música e teatralização de espaços não convencionais”

Pesquisa das possibilidades de teatralização desses espaços a partir do uso da música, da exploração da relação corpo/instrumentos musicais e da técnica de *clown*. Esse trabalho iniciou-se em 1995 a partir de intercâmbios anuais com o músico-ator do Odin Teatret, Kai Bredholt, até o ano de 1999. Posteriormente, sob orientação do ator Ricardo Puccetti, este trabalho foi aprofundado e desenvolvido de forma própria pelo grupo. Como resultado desta pesquisa, o LUME criou o espetáculo “Parada de Rua” e o ator sistematizou / oferece um workshop para interessados.

“O clown em intercâmbio”

Esse projeto engloba vários subprojetos de intercâmbio entre as técnicas de *clown* desenvolvidas no LUME e pesquisadores, grupos e *clowns* do Brasil e exterior. Já foram realizados estudos e encontros entre o LUME e a família Colombaioni (Itália), Philippe Gaulier (França), Sue Morrison (Canadá), Franki Anderson (Inglaterra), além da brasileira Ângela de Castro, que trabalha na Europa. Um intercâmbio com os grupos Seres de Luz (Campinas), Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro) e Betti Rabetti (Uni-Rio) vem sendo realizado constantemente.

Oficinas - Workshops

O LUME Teatro transmite seus métodos de treinamento físico e vocal para atores, bailarinos e performers, assim como sua ética de trabalho, utilizando uma metodologia própria. Esta metodologia foi desenvolvida a partir da experiência de mais de 25 anos de pesquisa voltadas a construção de técnicas de atuação. Seus cursos abordam diversos elementos que compõem o treinamento do ator, através da voz, da energia, da ação, da utilização de objetos, da mimesis corpórea, da utilização cômica do corpo, dentre outras.

Todos os anos, muitos destes cursos são oferecidos em Barão Geraldo, sobretudo durante verão, período em que o distrito sedia um Festival Internacional de Teatro e recebe inúmeros visitantes de todo o Brasil e do mundo. Durante o restante do ano os cursos são realizados em diversas partes do Brasil e no exterior, principalmente a convite de festivais, escolas, universidades, ou companhias teatrais.²⁵⁸

Treinamento técnico do ator

Dirigido a atores, bailarinos e interessados em geral, iniciantes em suas práticas de estudo do corpo (como estudantes de artes cênicas e dança). O curso oferece uma visão geral do treinamento cotidiano sistematizado por atores do Lume: reconhecimento e dilatação das capacidades expressivas do corpo. Através de metodologias concretas, o curso aborda temas básicos do trabalho de ator: ética (autodisciplina e autonomia); preparação e prontidão (aquecimento do corpo-mente e presença); aspectos energéticos e técnicos do ofício (transformação do peso em energia, dinâmica das ações no espaço e no tempo, articulações e segmentação corporal, modulação da energia, jogo entre atores).

Este curso é dividido em dois níveis.

²⁵⁸ Informações obtidas em <www.lumeteatro.com.br> e <www.renatoferracini.com>.

Voz e ação vocal

Tem como temas básicos a voz e as ações vocais; os ressonadores do corpo; as imagens e o colorido da voz; a modelação da energia da voz no espaço; a voz e o texto.

A oficina trabalha a voz como corpo. Primeiro desenvolve-se a estrutura física muscular da voz. Entende-se como estrutura corporal para a voz a ativação da musculatura, o controle dos impulsos oriundos do trabalho energético, a construção do corpo dilatado e sua presença cênica e a distribuição da energia para o espaço. A partir desta estrutura fixada, encontra-se a musculatura necessária para descobrir os ressonadores vocais, a vibração da voz, a voz e a dimensão física da voz dilatada de cada ator.

Da energia à ação

A arte de ator se concentra em dois elementos essenciais, que são presença e ação. A presença diz respeito a algo íntimo, uma pulsação que transpassa e percorre toda a ação cênica. A ação, como o trilho do trem, é a estrutura pela qual a energia do ator se manifesta. Por meio da materialidade da ação, é possível que a energia íntima do ator, sua presença, chegue ao espectador.

O curso tem como ponto de partida alguns dos elementos do treinamento energético e técnico dos atores do LUME como a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço, a relação com o chão, a relação com o ar, o trabalho das articulações e a segmentação corporal, a relação entre atores, bem como a utilização de elementos externos como imagens, quadros, música, texto, objetos. A partir das diferentes qualidades corporais que cada um desses estímulos sugere, mergulha-se no corpo como agente central, seja ele corpo concreto, cuja musculatura necessita alongamento, força, segmentação, enraizamento ou o corpo energético, capaz de materializar diferentes qualidades de vibração na busca de uma expressividade pessoal.

Mímesis Corpórea

A mimesis corpórea é uma metodologia, desenvolvida pelo LUME, de coleta de material físico/vocal orgânico através da observação, codificação e teatralização de ações físicas e vocais de pessoas, animais, fotos e quadros encontradas no universo cotidiano e/ou pessoal do ator. Esse workshop busca introduzir o ator no universo dessa observação artística e poética do cotidiano, iniciando pelos trabalhos pré-expressivos básicos que o instrumentalizam no "como" e "o que" observar e posteriormente o trabalho em sala para que a observação possa ser codificada de maneira orgânica pelo ator, transformando-a em seu material expressivo e poético de trabalho.

Dinâmica com objetos

Tendo como base elementos do treinamento de ator desenvolvido no LUME e como foco específico o trabalho de dinâmica com objetos - o ator agindo sobre o objeto e, ao mesmo tempo, deixando que ele também proponha dinâmicas e influencie as ações do ator - busca-se caminhos que possam ampliar o universo de ações físicas e vocais de cada ator, na procura de novas dinâmicas, cores, energias, qualidades, relações, jogos e figuras.

O palhaço e o sentido cômico do corpo

Para o LUME o palhaço não é um personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo. Portanto, todo palhaço é pessoal e único.

Desta forma, através de uma metodologia desenvolvida pelo próprio LUME, este workshop possibilita que os aspirantes a palhaço entrem em contato com aspectos "ridículos e estúpidos" de sua pessoa, normalmente não expostos durante a vida cotidiana.

É um processo de iniciação que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, que é particular e diferente para cada um; a descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a lógica de cada palhaço, ou seja, sua maneira de ação e

reação frente ao mundo que o cerca. No programa do curso constam ainda noções de treinamento técnico para o ator.

A técnica do palhaço

Voltado para pessoas que já tenham vivência no trabalho do palhaço ou *clown*, concentra-se no aperfeiçoamento técnico. Trabalha, em específico: a utilização cômica do corpo; as dinâmicas físicas; os estados de espírito e sua corporeidade; trabalho com objetos; tempo e o ritmo; foco da ação; a dupla de palhaços: a relação entre os parceiros; a construção da *gag*.

Todos os tópicos serão abordados de maneira prática, em exercícios desenvolvidos pelo próprio LUME. Consta também da programação a exposição comentada de material bibliográfico e videográfico sobre o palhaço.

O ator na rua

Como causar impacto cênico na rua? Que elementos da dinâmica de tempo e espaço da rua podem ser incorporados na cena e na construção de imagens? Quais as possibilidades de relação ator/público na rua?

Usando de pedagogia própria e com uma visão predominantemente prática, o LUME transmite seus métodos de treinamento físico e vocal para atores, o como fazer, modos de coleta de material para a cena, suas técnicas e sua ética na abordagem do trabalho teatral.

Através de exercícios em sala e também em espaços abertos (ruas, praças e outros espaços não-convencionais) abordaremos os seguintes do temas do trabalho do ator, focando especificamente em uma atuação voltada para a rua:

- a transformação do peso em energia (fora do equilíbrio);
- a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço;
- a relação com o chão (*samurai, koshi*);
- a relação com o ar (saltos, dança dos ventos);

- o trabalho das articulações e a segmentação corporal (elementos plásticos, bêbado);
- a energia animal (pantera);
- dinâmica com objetos;
- a relação entre atores;
- voz e música.
- a construção da figura/personagem.
- a construção da cena.

Como teorizar e registrar as experiências da arte de ator

Tem como objetivo abrir um espaço de discussão e teorização das experiências da arte de ator dos interessados, e a redação e correção dos registros realizados. Os textos produzidos serão encaminhados para o Conselho Editorial da Revista do LUME, podendo vir a ser publicados. A rigor, os textos facilitarão a produção de dissertações e teses.

Corpo como Fronteira

Trata do corpo como potência artística e de criação. Não um corpo inserido em um contexto fixo delimitado e nomeado, quer seja teatro, dança ou performance, mas um corpo como fronteira expressiva que expande e perfura essas bordas criando um espaço cênico, mas, ao mesmo tempo interseccionando todas essas relações teatro/dança/performance.

Esse workshop trabalhará, na prática, o corpo dentro dessa fronteira de criação, seja na relação com o espaço, com o outro, com a música, com os objetos, buscando, sempre, a capacidade expressiva corpórea de cada participante.

Conceituações sobre o corpo em Arte

Workshop teórico cuja finalidade é discutir e debater conceitos importantes para o entendimento do corpo-em-arte como organicidade, retomada de ações, energia, treinamento, etc e também novos conceitos como corpo-subjétil e zona de turbulência.

Ação e jogo

O objetivo do curso é trabalhar a relação, em duplas ou em pequenos grupos, através do estímulo de diferentes elementos: músicas, imagens, textos, objetos e observação de pessoas. Estes estímulos externos serão pontos de partida para a criação e transformação de ações físicas, individualmente e nas relações. Cada um dos elementos possui características próprias e, considerando-se essas diferenças, serão manipulados e diariamente colocados em situação de jogo entre os atores do curso.

O ator e a construção cênica

O objetivo do curso é trabalhar o material corpóreo-vocal trazido por cada ator e a teatralização e uso deste material em cena. Durante o curso o repertório de cada ator será desenvolvido e ampliado através de treinamento diário e exercícios em sala e, posteriormente, experimentado de distintas formas na cena, estabelecendo assim um diálogo com este ator que cria ações físicas e vocais e ao mesmo tempo constrói sua própria dramaturgia. Essas experiências cênicas também serão mostradas ao público em horários extra-classe a serem combinados.

Demonstrações técnicas

A demonstração técnica possibilita a visualização de alguns caminhos percorridos pelos atores do LUME: sua preparação, a busca de uma técnica pessoal e a construção da obra teatral. Ela revela ao público o que está oculto no trabalho do ator.²⁵⁹

Anjos ridículos (o clown e seus elementos)

Mostra os aspectos básicos do processo de construção do *clown* pessoal: elementos técnicos, ações físicas, a relação com o público, ritmo, o uso do figurino e a construção de *gags*. Ator: Ricardo Puccetti.

Prisão para a liberdade (elaboração de uma técnica pessoal e sua aplicação em um espetáculo teatral)

Demonstra uma metodologia para a elaboração e sistematização de uma técnica pessoal; a passagem da técnica de treinamento para a técnica de representação; o processo de montagem do espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade”. Ator: Carlos Simioni.

A voz do ator

Enfoca o universo vocal do ator: o treinamento e a descoberta da voz, as dinâmicas da voz no tempo e no espaço, a transposição de matrizes vocais para o contexto e o texto do espetáculo. Ator: Carlos Simioni.

O treinamento cotidiano do ator

Demonstra os vários elementos técnicos que formam o treinamento cotidiano dos atores do LUME através dos temas básicos do trabalho do ator: a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço, a relação com o chão, a

²⁵⁹ Informações obtidas em <www.lumeteatro.com.br> e <www.renatoferracini.com>. Algumas destas demonstrações estão disponíveis, em vídeo, para consulta na biblioteca do LUME.

relação com o ar, o estudo das articulações e a segmentação corporal, a energia animal e a relação entre atores. Participação: Atores-pesquisadores do LUME.

O labirinto do ator (construção da Dança Pessoal e a transposição para um espetáculo)

Mostra o processo de elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação a partir da “Dança Pessoal” do ator Ricardo Puccetti e sua utilização na montagem do espetáculo “Cnossos”. Ator: Ricardo Puccetti.

A poesia do cotidiano

Uma aula espetáculo que apresenta o processo de criação do LUME Teatro a partir da Mímesis Corpórea, que consiste na codificação de ações físicas e vocais do cotidiano, obtidas pelo ator através de sua observação e posterior imitação. A maneira como este material é transposto para a cena também é abordada. Atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.

Não tem flor quadrada

Demonstração técnica da atriz-pesquisadora, Naomi Silman para comemorar 10 anos de atividade dentro do LUME Teatro, o aprendizado da técnica de treinamento, sua apropriação e seu desenvolvimento.

Nesta demonstração, acompanha-se a trajetória da atriz na criação de uma técnica pessoal de representação. Um confronto intransferível do ator consigo mesmo, no âmbito de suas específicas dificuldades e facilidades com o trabalho prático. O contato com vários elementos e princípios técnicos do treinamento corpóreo. A criação de repertórios de matrizes corporais, vocais, e sensoriais e em seguida, o trabalho de improvisação e criação para a cena. Atriz: Naomi Silman.

Dinâmica com objetos

Demonstra a relação ator/objeto, buscando um intercâmbio entre as dinâmicas inerentes a cada um. Mostra trabalhos que colocam o ator em contato com seus próprios ritmos e dinâmicas, ou seja, seu universo íntimo.

Posteriormente, busca-se o contato com o espaço externo via objeto, agindo sobre ele e deixando que o objeto também proponha dinâmicas e influencie as ações do ator. Depois de codificadas, as ações são aplicadas na cena.

Codificar para Recriar: A busca do Punctum

A retomada de uma ação física, ou seja, sua recriação, é possível através da ativação de punctums físicos que são potencialmente expansivos e metonímicos, ou em outras palavras, a possibilidade da recriação da ação física no Estado Cênico é possível através da ativação de pequenos detalhes corpóreos e ou vocais, sejam eles micro ou macro densidades musculares, micro ou macro ritmos e planos no tempo/espaço que mobilizam o todo, recriando a ação física. Punctums, portanto, são portas de entrada corpóreas para a recriação da ação física, e sendo recriação lançam o corpo cotidiano do ator em um estado outro, um estado de corpo-subjétil. Através desses detalhes físicos, desses punctums, que recriam a ação física em sua intensividade, o ator é capaz de reviver, ou melhor, recriar sua ação física no momento da atuação. Os punctums são pontos musculares em estado metonímico e contraídos que possibilitam um processos de atualização - e, portanto recriações - de ações físicas vivenciadas anteriormente e que se encontram virtualizadas no corpo enquanto memória. Assim, o que chamamos, no LUME, de matriz codificada é, na verdade, um corpo varrido por punctums que podem ser ativados no momento da atuação enquanto ação a ser recriada nela mesma.

Cronologia – Resumo

Principais acontecimentos que marcaram a trajetória do grupo LUME até 2010

Pré-fundação do LUME

1972

Aos 15 anos, entra para o TEC (Teatro do Estudante de Campinas²⁶⁰), dirigido por Teresa Aguiar, e começa a frequentar o recém inaugurado Curso Livre de Teatro do Conservatório Carlos Gomes. Durante o curso, se interessa pela mímica e, influenciado por Marcel Marceau, cria autodidaticamente o personagem “Burna”.

Participa de um workshop na ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP) com Rolf Sharre, mímico alemão que estava de passagem por São Paulo para apresentar um de seus espetáculos.

1973

Burnier estuda durante seis meses na Fitzgerald High School, na cidade de Warre, Michigan, onde termina seus estudos secundários, e recebe o diploma de Mime Lecture no final do curso.

1974

De volta ao Brasil, retorna os estudos com Teresa Aguiar e apresenta o espetáculo de mímica “Burna” no 1º Festival dos Cursos de Teatro de Campinas, no antigo teatro do SESC. Ricardo Bandeira, grande mímico brasileiro estava na plateia e o cumprimenta ao final do espetáculo.

1975

É aprovado em primeiro lugar no exame de seleção da EAD (Escola de Arte Dramática de São Paulo) e ganha da escola uma bolsa de estudos para o *Mime Mouvement Théâtre*, escola de mímica de Jacques Lecoq, em Paris. Em Agosto, então com 18 anos, chega a França.

Aos 18 anos, Burnier viajou a Paris ansioso para conhecer Marcel Marceau quando, já na capital francesa, é convencido pelo mímico Jean-Louis Barrault a procurar Etienne

²⁶⁰ TEC: “Primeiro grupo de vanguarda da cidade com vistas à pesquisa teatral [fundado em 1948 por um grupo de estudantes entusiasmados com a passagem em Campinas do TEB – Teatro do Estudante do Brasil, entre eles a diretora Teresa Aguiar]. Encenavam do teatro infantil aos textos engajados de Bertold Brecht”. Conforme observa Carlota Cafieiro, idem, p.19.

Decroux – mestre tanto de Barrault quanto de Marceau e criador da mímica moderna –, que contava então com 75 anos de idade.

1976

Com o intuito de se aproximar de Marcel Marceau, procura o mímico Jean-Louis-Barrault em Paris, que lhe convence a conhecer Etienne Decroux, mestre de Barrault e de Marceau e criador da mímica moderna. Em pouco tempo passa a frequentar a Escola de Mímica de Decroux.

É admitido no curso de teatro da *Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III*.

Nas férias, retorna ao Brasil e apresenta um espetáculo no extinto teatro Barracão, onde demonstra as técnicas de Mímica Corporal apreendidas com Decroux (fica visível que se afasta da linguagem de Marcel Marceau e se aproxima da linguagem mais abstrata de seu mestre Decroux).

1977

É contratado por Decroux para ser seu monitor durante um ano. Neste ano, sob orientação de Maximilian (filho de Decroux) também inicia uma pesquisa sobre Mímica Corporal que desenvolveria por dois anos.

1978

Retorna ao Brasil em Julho e, como resultado dos três de estudo com Etienne Decroux, apresenta o espetáculo “Curriculum – Mímica Corporal”, ao lado do colega israelense Giorá Selliger.

1981

Viaja para Quito (Equador) e inspirado pelo conto “Macário”, do mexicano Juan Rulfo, sobre um menino maltrapilho e manco, cria um espetáculo solo homônimo, fruto também de pesquisa pelas ruas, hospitais e favelas de Quito. É a primeira experiência de Burnier com mímesis.

1982

Volta ao Brasil para a estreia do espetáculo “Macário” – apresentado em seguida na Argentina, Peru e França.

Burnier assiste a um espetáculo do grupo Odin Teatret, conhece Eugenio Barba e se aproxima da Antropologia Teatral.

1983

Passa a ministrar uma série de cursos pelo Brasil com base na Mímica Corporal e no Treinamento Energético (que teve contato através de Rena Mirecka, ex-atriz de Grotowski). No workshop de trabalho corporal que oferece na Escola Macunaíma, em São Paulo, conhece a musicista Denise Garcia, que acabava de retornar da Alemanha, após estudos musicais, e realizava seu primeiro trabalho de música aplicado às artes cênicas.

1984

É convidado por Celso Nunes a ministrar a disciplina “Treinamento do Ator” no Curso de Teatro da UNICAMP. Durante este ano, já pensando em fundar seu laboratório de pesquisa, trabalha mais aprofundadamente com alguns alunos, em especial com as atrizes Cristina Bueno e Inês Viana.

Casa com a musicista Denise Garcia, com quem desenvolveu uma parceria essencial na criação dos espetáculos do LUME, e se transfere definitivamente para Barão Geraldo, Campinas.

Em Janeiro, Burnier oferece, no Rio de Janeiro, um curso intensivo de um mês na CAL (Escola de Artes Laranjeiras). Lá conhece o ator curitibano Carlos Simioni (então com 26 anos de idade) que o convida para dirigir o novo espetáculo de seu grupo. Após este primeiro contato, Simioni vai à Campinas por 3 curtos períodos para trabalhar com Burnier, até que pede para ser seu discípulo e ouve que o trabalho duraria, no mínimo, 20 anos.

Sem datas precisas

(mas que dizem respeito a última fase de Burnier na Europa)

Trabalha com Ive Lebreton, ex-auno de Decroux – é quando é iniciado no trabalho de raízes e elementos plásticos.

Trabalha um mês com Rena Mirecka, ex-atriz do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, e entra em contato com o treinamento energético.

Participa de espetáculos da cia de dança de Maurice Béjart, na Bélgica, por seis meses.

Participa de oficinas sobre o teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakáli).

LUME – Primeira Fase

1985

Em 11 de Março, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni fundam o LUME (então *Laboratório da Unicamp de Movimento e Expressão*).

Em Abril, Burnier viaja para Paris, onde participa pela primeira vez de um encontro da ISTA e realiza um curso de 10 dias, com Philippe Gaulier, sobre o trabalho do clown. Neste período também, Burnier recebe o título de mestre pelo *Institut d'Etudes Théâtrales*, da *Université de la Sorbone, Paris III*.

1986

Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni viajam para a região de Urucuaia (norte de Minas Gerais) para observar caçadores de onça. O grupo pretendia criar seu primeiro espetáculo de mimesis corpórea a partir da adaptação do conto “Meu tio lauarete”, de Guimarães Rosa, mas desiste no meio do processo, quando estreia no Teatro Paiol, em São Paulo, uma adaptação do mesmo conto dirigida por Roberto Lage e protagonizada por Cacá Carvalho.

Burnier e Carlos Simioni apresentam no Teatro Anchieta, em São Paulo, uma demonstração fechada para Kazuo Ohno²⁶¹, que aceita ser o patrono do LUME. Sobre o trabalho de Burnier, Ohno observou que se ele tirasse um pouco das tensões corporais, ele seria um Nijinski. Para Simioni, ele proferiu uma frase misteriosa: “Se relaxar a pupila, você soltará a energia. Se a tensionar, a reterá”.

Em parceria com o grupo *Quadricômico Teatro Mímico*, estreia o espetáculo “Guarani”, romance indigenista de José de Alencar adaptado por Carlos Alberto Sofredini e com direção artística de Burnier e musical de Denise Garcia.

1987

LUME trás ao Brasil, pela primeira vez, o grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, e inicia uma colaboração efetiva com seus integrantes.

Burnier estreia a segunda versão do espetáculo “Macário”, onde agora seu personagem aparece de fraque e cartola, uma sugestão de Eugenio Barba para realçar o contraste da figura.

1988

²⁶¹ Kazuo Ohno foi responsável, junto com Tatsumi Hijikata, por desenvolver e disseminar a dança Butô pelo mundo.

Estreia o espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade”, solo do ator Carlos Simioni com direção geral de Luís Otávio Burnier e direção musical e composição de Denise Garcia – é primeiro resultado das pesquisas desenvolvidas pelo grupo.

Jean Pierre Kaletrianos estreia seu solo “H2Olos”, dirigido por Luís Otávio Burnier.

Ricardo Puccetti é admitido no Curso de Teatro da UNICAMP e frequenta uma disciplina oferecida por Burnier. Ao final do ano letivo é convidado para integrar o LUME e, dado seu interesse no estudo do clown, se inicia a pesquisa “o sentido cômico do corpo”.

1989

Acontece o primeiro “Retiro de Clowns” para iniciar os atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Burnier, que já havia realizado um curso com Philippe Gaulier em Paris, é o *messiê* dos encontros realizados em fazendas retiradas do interior.

Burnier e Jean Pierre Kaletrianos (então colaborador do LUME) participam do Seminário Internacional organizado por Jerzy Grotowski na Universidade Irvine, Califórnia (EUA).

Simioni participa na Dinamarca, juntamente com mais 9 atores-pesquisadores de diferentes partes do mundo escolhidos por Iben Rasmussen (atriz do Odin Teatret), do Seminário Internacional “A Independência do Ator”. Neste encontro surgiu o grupo “Ponte dos Ventos”, que, desde então, se reúne anualmente para realizar trocas e criações conjuntas.

Inicia-se a pesquisa sobre o Candomblé, orientada pela ialorixá Dangoroméia.

Estreia o primeiro espetáculo de clown criado pelo LUME (ainda sem nome). Deste espetáculo surgiria, dois anos depois, “Valef Ormos”, espetáculo de clown que reuniu em cena Ricardo Puccetti, Carlos Simioni e Luís Otávio Burnier.

Início da pesquisa sobre mimesis com Luciene Pascolat e Valéria Seta para a criação do espetáculo “Wolzen, um giro desordenado em torno de si mesmo”, baseado na Valsa No.6 de Néelson Rodrigues.

Burnier e Denise Garcia criam o espetáculo “Duo para Piano e Mímica”, que participa do Festival Internacional de Patras Grécia.

1990

Burnier participa pela segunda vez de uma reunião da ISTA, desta vez realizada na cidade de Bolonha (Itália). No encontro, Burnier apresentou os resultados dos cinco anos de pesquisas com o LUME nas áreas da Antropologia Teatral e cultura popular brasileira.

Durante a ISTA, Burnier assiste a demonstração técnica da dançarina e coreógrafa de Butô Natsu Nakajima e a convida para vir ao Brasil no ano seguinte.

Estreia o espetáculo “Nostos”, solo do ator Jean Pierre Kaletrianos, dirigido por Luís Otávio Burnier.

Estreia o espetáculo “Wolzen”, com as atrizes Luciene Pascolat e Valéria Seta, dirigido por Luís Otávio Burnier.

90/95 LUME leva cursos, primeiro momento de verificação da aplicabilidade das técnicas desenvolvidas. 90-95 muitas viagens para cursos e oficinas, que se consolida em 1993 com um ano de curso para os alunos do departamento (montagem do Tal Qual) 11 alunos.

1991

Natsu Nakajima oferece, no LUME, estágio de um mês de Butô para os atores Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Kátia Maslova, Sandra Mejia, Tatiana Cardoso, Alice Guimarães, Arlete Cunha e Alexa Lerner. Durante este período Natsu remonta com os atores o espetáculo “*Sleep and reincarnation from the empty land*”, que é apresentado em seguida no FIT Campinas.

LUME traduz e lança no Brasil o livro: *Além das Ilhas Flutuantes*, de Eugenio Barba.

1992

Estreia o espetáculo de clowns “Valef Ormos”, com Luís Otávio Burnier Carlos Simioni e Ricardo Puccetti e direção de Burnier.

1993

O LUME supervisiona a montagem de formatura de 11 alunos do último ano do Curso de Teatro da UNICAMP. Além de treinamentos diários, os atores partem em viagem de campo para diversas região do NO e NE Brasil para colherem “histórias” e “causos” populares. Em Dezembro, estreia o espetáculo “Taucoauaa panhé mondo pé”, orientado por Luís Otávio Burnier.

O grupo de atores-pesquisadores é reconhecido oficialmente pela UNICAMP como núcleo de pesquisa.

1994

Em Abril, o LUME passa a trabalhar em sua sede na Vila Santa Isabel, em Barão Geraldo.

6 dos 11 alunos que foram dirigidos por Burnier no espetáculo de formatura “Taucoauaa panhé mondo pé” iniciam um programa de estágio de um ano para aprofundamento dos trabalhos técnicos.

Início da preparação do espetáculo “Cnossos” a partir da dança pessoal do ator Ricardo, com direção de Luís Otávio Burnier.

O LUME participa da ISTA em Londrina durante o Festival Internacional de Londrina.

Burnier defende a tese de doutorado pela PUC-São Paulo “A Arte de Ator - da Técnica à Representação”, orientado por Norval Baitello Jr., na qual sintetiza os dez anos de prática com o LUME. Como parte de sua defesa, Burnier apresenta em São Paulo o espetáculo “Valef Ormos”.

Dezembro: em reunião de avaliação, Burnier, Simioni e Puccetti fazem um balanço dos primeiros dez anos do LUME e decidem que é chegado o momento de se iniciar a expansão das pesquisas no sentido da criação cênica espetacular.

LUME - Segunda Fase

1995

Fevereiro: Luís Otávio Burnier falece.

Março: Natsu Nakajima retorna ao Brasil e passa 1 mês trabalhando com o grupo.

Abril: Em um mês o grupo cria 3 novos espetáculos (uma estreia por fim de semana):

“Anoné”, dirigido por Carlos Simioni a partir do material de trabalho gerado nas oficinas com Natsu Nakajima;

“Contadores de Estórias”, dirigido por Ricardo Puccetti, com Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Renato Ferracini, Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat;

“Mixórdia em Marcha Ré Menor”, espetáculo de clown dirigido por Ricardo Puccetti com Ana Cristina Colla, Renato Ferracini, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Adelvane Néia e Ricardo Puccetti.

Maiο: Ricardo Puccetti finaliza, com a colaboração de Carlos Simioni na direção, o processo de teatralização de sua dança pessoal e estreia o espetáculo “Cnossos”.

Julho: Primeiro “Retiro de Clown” para iniciar os novos atores do LUME.

Kai Bredholt e Yan Ferslev, atores do Odin Teatret, realizam uma oficina de música com os atores do LUME e começam a desenvolver a pesquisa que seria nomeada por “Música e Teatralização de espaços não convencionais”. Estes encontros se repetirão até 1999 e tiveram como resultado a criação da performance “Parada de Rua”.

LUME traduz e lança no Brasil o livro: *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese.

1996

A professora Dra. Suzi Sperber assume a coordenação do LUME (função que desempenhará até março de 2010).

Natsu Nakajima retorna pela terceira vez ao Brasil para trabalhar com os atores do grupo.

LUME oferece dois “Retiros de Clowns” seguidos.

Ricardo Puccetti e Carlos Simioni estreiam o espetáculo de clowns “Cravo, Lírio e Rosa”.

Os atores que ingressaram no grupo em 1995 também começam a oferecer cursos pelo Brasil.

1997

A convite do LUME, a dançarina de Butô Anzu Furukawa vem ao Brasil para participar do projeto temático “A mimesis corpórea e a poesia do cotidiano”, que teve como intenção contrastar as técnicas do Butô com as da mimesis corpórea. Para coletar material de trabalho, os atores viajaram por dois meses pela Amazônia, CO e NE do Brasil, observando grupos de pessoas que viviam em “isolamento” e, ao final do processo, criaram o espetáculo “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta”, baseado no romance “Cem Anos de Solidão”, de Gabriel Garcia Marques.

Ricardo Puccetti passa um mês na Itália trabalhando com Nani Colombaioni e sua família, quando elabora uma série de *gags*. A partir deste trabalho, o ator cria o espetáculo “La Scarpetta (Spettacolo Artístico)”.

As atrizes Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat deixam o grupo.

Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla defendem seus mestrados.

Em Novembro, Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla e Renato Ferracini, aproveitando os materiais colhidos em todas as viagens de campo realizadas pelos atores até então, iniciam o processo de criação do espetáculo “Café com Queijo”.

1998

A atriz inglesa Naomi Silman é incorporada ao grupo de atores do LUME.

Lançado o primeiro número da *Revista do LUME*.²⁶²

²⁶² Publicação científica de periodicidade anual editada pelo grupo que reúne artigos de pesquisadores nacionais e internacionais sobre a arte de ator e registros das pesquisas do grupo.

Estreia o espetáculo “Parada de Rua”, dirigido por Kai Bredholt e LUME.

1999

Estreia o espetáculo “Café com queijo”.

A convite do LUME, a palhaça canadense Sue Morrison vem ao Brasil para desenvolver a pesquisa “O Clown Através da Máscara” com o grupo.

2000

Estreia o espetáculo “Um dia...”, com as atrizes Ana Cristina Colla e Raques Scotti Hirson, dirigido por Naomi Silman.

2001

É publicada em livro a tese doutorado de Luís Otávio Burnier: “A Arte de Ator – da técnica à representação”.

É publicada em livro a dissertação de mestrado de Renato Ferracini: “A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator”.

2003

Tadashi Endo, dançarino de Butô e diretor teatral, vem pela primeira vez ao Brasil e oferece um workshop de 10 dias para os atores do LUME. Neste mesmo ano Tadashi retorna para trabalhar com o grupo e se inicia o processo de criação do espetáculo “She-Zen Sete Cuias”.

Naomi Silman viaja ao Canadá para aprofundar seu trabalho com a clown Sue Morrison.

O LUME realiza pela primeira vez o projeto “Cursos de Fevereiro”, em que os atores do grupo trabalham durante um mês na transmissão das técnicas desenvolvidas pelo LUME, em sua sede, em Barão Geraldo. O projeto atrai artistas de diversas partes do Brasil e do mundo para o distrito, o que motiva a criação de um festival de teatro, o “FEVERESTIVAL”, e de uma série de atividades na sede chamada “Terra LUME”.

2004

A atriz Naomi Silman estreia o espetáculo solo de palhaço “O Não-Lugar de Ágada-Tchainik”, com direção da canadense Sue Morrison.

O espetáculo “She-Zen Sete Cuias”, dirigido por Tadashi Endo, estreia oficialmente no *VIII International Mamu Butoh Festival*, realizado na cidade de Göttingen, Alemanha.

Na 17ª edição do Prêmio Shell de teatro da cidade de São Paulo, o espetáculo “She-Zem” é indicado nas categorias “melhor iluminação” e “melhor música”, e o grupo LUME é indicado ao “prêmio especial” pela continuidade de sua pesquisa.

Renato Ferracini defende seu doutorado.

LUME – Terceira Fase

2005

O LUME comemora duas décadas de atividades com a apresentação dos 13 espetáculos em repertório, viajando para diversos lugares do Brasil e do Exterior e trazendo para Barão Geraldo mestres internacionais como Leris Colombaioni..

A *Revista Sala Preta* (do programa de pós-graduação em teatro da ECA/USP) publica o “Dossiê LUME” com uma série de artigos sobre os 20 anos do grupo.

2006

Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla e Renato Ferracini voltam a cena e estreiam o espetáculo “O que seria de nós sem as coisas que não existem”, dirigido pelo ítalo-argentino Norberto Presta.

Em coprodução do “Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil”, Carlos Simioni cria “Sopro”, espetáculo solo baseado na Dança Pessoal do ator e dirigido por Tadashi Endo.

Em parceria com a FAPESP e PETROBRAS o LUME lança os livros:

- “Tal qual apanhei do pé: uma atriz do LUME em pesquisa”, de Raquel Scotti Hirson.
- “Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME”, de Ana Cristina Colla.
- “Café com Queijo: Corpos em Criação”, de Renato Ferracini.
- “Corpos em Fuga, Corpos em Arte”, livro de artigos sobre as pesquisas do LUME organizado por Renato Ferracini.

2007

Estreia o espetáculo “Kavka – Agarrado num traço a lápis”, solo do ator Ricardo Puccetti dirigido por Naomi Silman.

2008

Quatro espetáculos do LUME são gravados em vídeo pelo Laboratório Cisco, de Campinas: “Kelbilim – o cão da divindade” (primeiro espetáculo do grupo), “Cravo, Lírio e Rosa” (espetáculo de clown dos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti), “She Zen Sete Cuias” (último espetáculo do grupo com todos os atores em cena) e “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (espetáculo que reúne os quatro atores do LUME dedicados a mimesis corpórea).

2009

Com patrocínio da PETROBRAS os 4 espetáculos gravados no ano anterior são lançados.

Ana Cristina Colla estreia o primeiro solo, “Você”, continuando a parceria do LUME com Tadashi Endo, em que revive memórias da infância e juventude.

É realizada a primeira edição do projeto CASA LUME, em parceria com o SESC no Festival de Palco Giratório de Porto Alegre.

“Café com Queijo” (que então comemorava 10 anos) é contemplado com o prêmio ProAc de circulação da Secretaria de Estado da Cultura e é apresentado em diversas cidades do Interior de São Paulo.

A Dra. Suzi Frankl Sperber aposenta-se como professora da UNICAMP e deixa a coordenação do LUME.

2010

Os atores do LUME gravam o curta-metragem “Os Bem-Intencionados”, dirigido por Júlio Matos, do Laboratório Cisco, onde eles representam personagens de um grupo de música romântica que vêm para a “cidade grande” para uma apresentação musical.

Para comemorar os 25 anos de fundação, o LUME convida dezenas de artistas e grupos de Barão Geraldo para a montagem coletiva “Sonho de Ícaro”. Apresentado em 31 de janeiro no SESC-Campinas, com mais de 70 artistas em cena, o espetáculo abriu o VIII Feverestival (Festival Internacional de Campinas) e foi apresentado para um público de mais de 1 mil pessoas.

Ana Cristina Colla recebe o título de doutora pela UNICAMP.

Lançada a segunda edição do livro “A Arte de Ator – da técnica à representação”, de Luís Otávio Burnier.

O LUME passa a integrar o programa “Programa Cultura Viva” do Ministério da Cultura do Governo Federal e sua sede transforma-se em “Ponto de Cultura LUME e Barão Geraldo: um Centro de Arte e Pesquisa”.

Retrospectiva Fotográfica – 25 anos de LUME

Como parte da programação comemorativa dos 25 anos do LUME, o grupo produziu em 2010 uma exposição chamada de “FLUXOLUME” que aborda sua trajetória por meio de fotografias selecionadas do próprio arquivo. São dezenas de imagens que revelam as origens do LUME em fotos raras, como as de Luís Otávio Burnier (1956-1995) na década de 70, quando ele estudava mímica na França.

A exposição também traz bastidores de todos os 14 espetáculos de repertório e cenas da sede e da equipe do LUME, incluindo a mais recente montagem, “Sonho de Ícaro”, que reuniu cerca de 70 artistas e marcou as comemorações em torno dos 25 anos do grupo.

Composta por um painel em fibra de vidro suspenso por estrutura de ferro, a instalação foi concebida pela artista plástica Juliana Pfeifer, que também foi responsável pela montagem da exposição.

As imagens que apresentaremos a seguir foram selecionadas a partir do levantamento realizado para esta exposição e fazem parte do arquivo do grupo²⁶³.

FICHA TÉCNICA

Cenografia, Produção e Montagem: Juliana Pfeifer

Curadoria: Juliana Pfeifer e Carlota Cafiero

Textos: Carlota Cafiero

Tratamento de Imagens: Caroline Robalinho

Iluminação: Alessandro Azuos

Agradecimentos: Carlos Simioni, Pedro de Freitas, LUME Teatro

Fotos: arquivo LUME Teatro

²⁶³ Agradeço a colaboração de Carlota Cafiero na localização dos arquivos fotográficos das imagens e por todas as informações prestadas.