

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2012

O PAPEL DA TÉCNICA NO TRABALHO DO ATOR DO LUME

Monografia apresentada ao
Curso de Especialização em Pedagogia da Arte
como requisito para o desenvolvimento do
Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Prof. Gilberto Icle

MATEUS DAL PONTE

Porto Alegre
Janeiro de 2013

RESUMO

Este trabalho tem como temática a técnica de ator, com o objetivo de verificá-la e discuti-la no contexto das pesquisas e do trabalho do grupo teatral LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – Campinas, São Paulo. Para isso, foi levantado uma série de materiais, tais como: teses e dissertações produzidas pelos atores do LUME e autores que complementam ou conceituam seus escritos. Assim, a monografia está dividida em dois capítulos: “Uma breve história do LUME” e “Uma vida de pesquisa: a técnica no trabalho do ator”.

A primeira se ocupa da trajetória de Luis Otávio Burnier, desde a fundação do LUME em 1985 e os caminhos do grupo até os dias de hoje, enfatizando a influência de diversos artistas; a entrada dos integrantes; as pesquisas compartilhadas. Esse capítulo descreve, ainda, os espetáculos produzidos nesses anos de pesquisa.

Na segunda parte, discutem-se conceitos teóricos importantes para o entendimento de todo o trabalho do LUME. Conceitos que preparam terreno para o entendimento das linhas de pesquisa desenvolvidas pelo LUME. Esse capítulo tem divisões pontuais sobre “corpo-mente”, os “conceitos da técnica” e “da técnica à representação”, passeando, mesmo que brevemente, por mais de 25 anos de história de um grupo que é referência no Brasil e em muitos outros países.

Palavras-chave: Teatro. Ator. LUME. Pesquisa em teatro. Luis Otávio Burnier.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	03
1 BREVE HISTÓRIA DO LUME.....	11
1.1 LUÍS OTÁVIO BURNIER.....	11
1.2 O LUME.....	14
1.3 ESPETÁCULOS.....	17
2 UMA VIDA DE PESQUISA: A TÉCNICA NO TRABALHO DO ATOR.....	22
2.1 CORPO-MENTE.....	22
2.2 OS CONCEITOS DA PRÁTICA.....	25
2.3 TREINAMENTO QUE LEVA À TÉCNICA, TÉCNICA QUE LEVA À REPRESENTAÇÃO.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS.....	39

APRESENTAÇÃO

Para iniciar esta apresentação, é importante transcorrer sobre o percurso até chegar nesta pós-graduação, meus desejos, inquietações, pois é nessa trajetória que as transformações acontecem, os questionamentos aparecem e a ânsia pelo saber se expande.

Meu primeiro contato significativo com o teatro foi em 2002, durante as aulas de artes. Nessa época, e por alguns anos que se seguiram, primeiro na escola, depois desvinculado, com um grupo particular, montávamos espetáculos e esquetes intuitivamente, tanto nós, alunos, quanto a professora que coordenava os trabalhos. Não seguíamos modelos, estéticas, teorias, pelo menos não conscientemente. Apenas fazíamos o que sentíamos que deveria ser feito. Acredito que o envolvimento emocional, a vontade, a paixão por parte de todos, fez surgir trabalhos muito bem feitos e executados, que conquistaram várias premiações e foram apresentados em várias cidades da região.

Nesse ano aconteceu um Festival Municipal de Teatro em Palma Sola – Santa Catarina (SC) – e montamos uma performance, envolvendo todos os alunos da turma. Essa primeira montagem nos serviu de impulso para continuar com o grupo.

No ano seguinte, adaptamos um texto de Maria Clara Machado, montando “Pluft e Ploft as fantasminhas”. Conquistamos o prêmio de melhor espetáculo e melhor ator no Festival Municipal e participamos pela primeira vez do Festival Interestadual de Teatro Amador de Planalto, – Paraná (PR) – ganhando o terceiro lugar. Esses foram os acontecimentos definitivos para que o grupo se consolidasse. Pela motivação causada por “Pluft e Ploft”, começamos ensaios regulares nos finais de semana e registramos um grupo, com diretoria, CNPJ, etc.: Grupo Teatral Claudino Crestani. Homenagem à Escola de Educação Básica Claudino Crestani.

Como dito, os trabalhos do grupo durante anos foram totalmente intuitivos e, com certeza, a intuição pode ser um ótimo condutor dos trabalhos, mas, em algum momento, torna-se insuficiente ou, talvez, com poucos estímulos criativos. E, mesmo assim, nos três anos em que participamos do Festival de Planalto – PR, concorrendo com grupos profissionais, conquistamos Um terceiro lugar e Dois primeiros.

Apresentamos em várias cidades da região além de Palma Sola, como Campo Erê, Anchieta, Dionísio Cerqueira, Pato Branco, Francisco Beltrão, Capanema, Dois Vizinhos, São Miguel do Oeste, cidades do oeste catarinense e sudoeste do Paraná, e encenamos a Paixão de Cristo por cinco anos em Palma Sola (SC).

Infelizmente, assim como muitas companhias amadoras, o Grupo Teatral Claudino Crestani começava a se diluir. Alguns saíram para estudar, outros mudaram de cidade. Além disso, dos mais de 30 participantes que já passaram pelo grupo, apenas dois tinham o teatro como primeira opção e não como *hobby*. Os outros levavam a sério apenas quando queriam, quando era um pouco mais “interessante”.

Meu primeiro passo em busca de uma especialização foi quando, em 2008, teve início o curso de graduação em Licenciatura em Artes Cênicas na UNOESC – Universidade do Oeste de Santa Catarina - em São Miguel do Oeste (SC), cidade próxima a Palma Sola, onde eu morava. Iniciei o curso e muitas coisas começaram a mudar. Os primeiros impactos foram no grupo de teatro no qual eu pertencia. Tentamos sistematizar os trabalhos, direcionando tarefas para todos os integrantes, pensando que cada um iria atrás de suas responsabilidades. Mudamos a maneira de ensaiar: antes íamos para o palco com os papéis na mão, sem pensar em nada, sem planejar nada, totalmente movidos pelo impulso. Nessa época, esse impulso não estava mais acontecendo naturalmente. Todos esperavam indicações, ideias, direções.

Alguns meses antes de abrir a graduação, os problemas e questionamentos já estavam no limite: como ensaiar? O que é preciso exigir em uma peça levando em consideração que nem todos estão tão entusiasmados como eu? Como funciona o trabalho corporal? Por onde começo? Ajudar os atores a pensar ou pensar por eles? O que é a técnica? Essas e muitas perguntas e dificuldades começaram a surgir. Em função das dificuldades de relacionamento, e da falta de conhecimento para intermediar os problemas, o grupo se dividiu em dois e os trabalhos foram suspensos em 2007. No final desse ano e início de 2008, alguns integrantes dos dois grupos se reuniram e reiniciaram os trabalhos sob o nome de Centro de Produções Artísticas Identidade.

O novo nome foi uma tentativa de dar uma nova roupagem para o que vínhamos fazendo e tentar agregar profissionalismo ao grupo. Graças à graduação,

consegui levar alguns professores para ministrar oficinas às pessoas do grupo e outros interessados da cidade. Mas os questionamentos acerca do trabalho do ator/diretor continuavam.

No final de 2009 apresentamos nosso último trabalho com o grande grupo. O espetáculo “Retalho”, que ficou em segundo lugar e obteve o prêmio de melhor iluminação no I FESTEJO – Festival de Teatro de Joaçaba - SC. A partir daí, tudo que foi feito com o nome CPA Identidade seria individual ou em dupla, e se resumia a pequenos trabalhos citados a seguir.

Em 2010, consegui parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC) de São Miguel do Oeste. Poesias, contação de histórias, intervenções públicas, abertura de eventos, esquetes, vários trabalhos foram realizados. Juntamente com o SESC, organizadores de eventos começaram a pedir performances em formaturas, festas de aniversários, eventos em geral. O que tudo isso tem em comum? Sou eu dirigindo a mim mesmo ou com minha dupla, sem técnica, estudo, pesquisa, linha estética, embora tudo isso existisse de alguma forma, não era de modo consciente e, mesmo que, nessa época, eu já possuísse a experiência de nove anos de grupo e dois anos de faculdade, muitas perguntas continuavam “latejando”.

É importante mencionar que meus estágios na graduação aconteceram no Ensino Infantil, Fundamental e Médio, tendo como base jogos teatrais, principalmente de Viola Spolin. Muitos desses jogos eram aplicados no grupo antes do ensaio das peças, contudo, poucas vezes esses exercícios tinham ligação direta com a cena em si, ou poucas vezes eram usados como material criativo no desenvolvimento das cenas, serviam mais como aquecimento, relaxamento, concentração. Preparavam para o ensaio, mas não faziam parte da cena.

Em 2010 fiz duas oficinas que me mostraram um pouco do que estava procurando sobre o trabalho do ator e do grupo. Uma sobre *Viewpoints*, que é uma técnica desenvolvida nos anos 1970 para a dança e adaptada para o teatro por Anna Bogart e Tina Landau, e outra de *Clown*. Devido à limitação geográfica não pude dar continuidade a esses trabalhos, que acabaram sendo esquecidos com o tempo.

O salto inicial para um aprofundamento na técnica de ator foi de 600 km, até Porto Alegre, quando comecei a pós-graduação pela UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Inicialmente, não pela pós, mas sim pelas

oportunidades de cursos que a cidade oferece. Na primeira aula de Dramaturgia do Ator, a professora, Ana Ciça Reckziegel, comentou sobre o trabalho que teve em uma disciplina de seu doutorado, com Matteo Bonfitto, e que é indicado como parte bibliográfica da disciplina. Alguns dias depois, eu estava participando de um *workshop* com o próprio Matteo. Na semana seguinte, outra grande oficina com Augusto Omolú, ator do Odin Teatret. E, para finalizar o primeiro mês em Porto Alegre, uma semana de oficina com Jeremy James, ex-ator do *Théâtre du Soleil*.

Os dois primeiros cursos, em particular, me esclareceram muito sobre o trabalho, a técnica e a disciplina do ator. A terceira oficina ofereceu-me novos elementos e novas perspectivas sobre o corpo na improvisação e me lembrou a oficina de Clown, porque o segmento cômico proposto pelos jogos realizados nas duas oficinas era muito semelhante. O principal ponto da oficina de Jeremy James foi o estudo do corpo em diferentes níveis de tensão, de "um" a "sete". Os sete níveis implicam sete corpos totalmente diferentes, atitudes diferentes, energias que estruturam possibilidades não só de improvisação, mas que permeiam todo e qualquer corpo no palco.

O *workshop* "A cinética do invisível", de Matteo Bonfitto, foi uma busca pela corporificação do invisível. Entender o que é esse invisível, essas reverberações, manifestações, o que é percebido, mas não necessariamente visto.

Para compreendermos o invisível é preciso, inicialmente, criar um campo perceptível e, para este campo, é preciso um deslocamento de si, deslocamento dos próprios pressupostos, do que é familiar, do que é conhecido. Em palavras, o deslocamento de si "abre espaço para lidar com algo que eu não sei exatamente o que é"¹. Que se descobre fazendo. Abrir para o invisível, é seguir a *lógica da prática*, não da teoria, "um fazer que te leva a um outro saber". Não é algo para ser entendido, racionalizado.

Contudo, esse aprender fazendo pode causar, como primeira impressão, o "desconforto", pois ainda estamos tentando racionalizar. Nós fomos criados para entender, não para "fazer por fazer", sem saber com que objetivo, sem saber "para quê serve", mas, se pensarmos em não ter pressupostos, não teremos parâmetros para designar confortável e desconfortável. "Precisamos pensar o não familiar como

¹ Toda a parte do texto que se refere ao *workshop* "A cinética do invisível" contém falas de Matteo Bonfitto (entre aspas), coletadas de gravações de áudio.

algo necessário para o desenvolvimento pessoal e como artista”. Esse seria o deslocamento de si.

Durante o início do processo prático, que compreendeu a utilização do corpo, voz, máscaras, diferentes do cotidiano, foi importante perceber quais as qualidades, sonoridades, vibrações emanam de nossas ações. Essas qualidades nos deslocam, criando energias e sensações incomuns.

Matteo mostrou a preocupação, desde o início do *workshop*, de que saíssemos de lá com perguntas, não com respostas. Que aquelas horas juntos não caíssem no esquecimento daqui a algum tempo. Vou transcrever alguns questionamentos que Matteo nos fez: em que medida eu entro em cena sabendo o que preciso fazer e estou fechando novos caminhos, não descobertos ou desconhecidos? Como fazer do texto um material? De onde eu parto do meu processo criativo? Quais são as possibilidades de entrelaçamento entre treinamento, materiais e dramaturgia? O que é uma experiência ou só uma aplicação? Em que medida os processos de pesquisa são repetições do que já é familiar, reproduções do que já funcionou?

Apesar de trazer perguntas, muitas compreensões foram possíveis durante a prática e as conversas e foi um trabalho importante que contribuiu na escolha do meu objeto de pesquisa, pois, não está totalmente desligado dos trabalhos desenvolvidos pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME) da UNICAMP, ao contrário, muitos pontos se encontram e caminham juntos, às vezes com conceitos teóricos diferentes, mas com proximidades na prática.

E a última oficina desta sequência, que me influenciou na escolha do tema, foi “A investigação sobre a dramaturgia da dança dos Orixás” dada pelo ator do Odin Teatret – Dinamarca –, Augusto Omolú. Muitos princípios do treinamento do LUME são parecidos com os do Teatro Antropológico do Odin Teatret, ou seja, iniciamos com um *treinamento energético* com o objetivo de eliminar todas as energias primeiras do corpo. (conceito explicado no próximo capítulo)

Corpos cotidianos e sem treinamento não estão preparados para esforço físico além do que fazemos diariamente. Em resumo, nem tínhamos terminado o alongamento e alguns de nós já estavam exaustos. Omolú diz que precisamos preparar o corpo para trabalhar com ações físicas, para trabalhar com energias.

Depois de quase duas horas alongando e "ativando nosso corpo", digamos assim, Omolú falou brevemente sobre o que estávamos fazendo e que seria assim até o fim. Essa oficina proporcionou-me outra visão sobre o trabalho corporal, levando nossos músculos ao limite do suportável. Foram seis horas de oficina no domingo e seis na segunda-feira. Do domingo para a segunda, não dormi bem a noite toda e poderia jurar que se tivesse como gravar o que meu inconsciente estava processando, daria um bom artigo. O fato é que, durante a noite, parece que meu corpo entrou em estado de análise de tudo o que fizemos na oficina e tudo o que estava subjetivo. Embora eu não consiga dizer o que sonhei por não lembrar, meu corpo, de alguma forma, entendeu. No outro dia outras pessoas tiveram a mesma sensação e Omolú disse que era "nosso corpo pensando". A partir daí, tentei deixar esse pensamento fluir.

Ao longo do segundo dia, percebi que o corpo cria uma memória corporal e acaba por mover-se sozinho, mas também percebi que é muito difícil deixar o corpo responder sozinho quando está muito dolorido, quando não consegue mais se sustentar em algumas posições.

Talvez o trabalho contínuo possa resolver esse problema até que, de fato, o corpo pense sozinho, mas acredito existir outras formas de conseguir essa qualidade na presentificação e na energia corporal do ator. Por ora, isso é apenas uma hipótese.

Os dois últimos fatores decisivos para minha escolha do tema foram a experiência em assistir ao espetáculo "Ode ao Progresso", do Odin Teatret, e a demonstração de Carlos Simioni sobre seus 25 anos de pesquisa no LUME.

No espetáculo, vi personagens muito diferentes uns dos outros, instrumentos musicais que foram tocados pelos personagens ao longo da apresentação, figurinos de cores berrantes com adereços igualmente chamativos. Um urso, a morte, uma mulher esqueleto, uma apresentadora de circo, um dinossauro, uma integrante de alguma tribo, personagens que defini de alguma forma, inicialmente. Todos em festa, em comunhão, mas também em atrito, aversão.

Embora algumas coisas tenham sido ditas em outro idioma, tive a sensação de que não eram para ser entendidas, como uma "blablação". A procissão, a execução das músicas com várias vozes, algumas cenas parecendo isoladas. Deparei-me com sequências de cenas, ora alegres, ora ritualísticas, vários campos

de sensações que inundavam a plateia. Não estávamos vendo uma linha dramática descritiva, mas uma linha sensitiva. Muito mais parecida com o invisível visto no *workshop* do Matteo do que as ações físicas da oficina do Omolú.

A demonstração do Carlos Simioni, como ele mesmo fala no início, é um resgate, passando pelos vinte e cinco anos de pesquisa do LUME. Parafraseando o que Simioni falava enquanto demonstrava: com o treinamento energético o corpo se torna dono dele mesmo e se conduz para onde quiser, sem comando racional. Durante esse treinamento foram sendo criadas matrizes corporais, que são qualidades de energia que geram movimentações do corpo. Essas matrizes corporais e vocais foram todas listadas com nomes. Depois de três anos, Burnier tinha em mãos uma lista de matrizes e resolveu fazer um ditado, misturando matrizes, rompendo sequências, e perceberam que tinham um espetáculo pronto: “Kelbilim, O Cão da Divindade”.

Simioni nos apresentou um trecho desse espetáculo. Comecei a me enrijecer, segurar minha respiração, meu olho estava vidrado, por alguns momentos parecia estar sentindo as contrações musculares de Simioni e algum sentimento sem explicação. Eu não estava mais sentado na cadeira da plateia. Não sei onde estava. De repente, Simioni volta ao normal, para dar continuidade à história. Nesse momento, foi possível escutar todos da plateia voltarem a respirar. Eu, particularmente, fui atingido, não sei pelo que, nem como. Estava no início de um choro, mas um choro sem explicação aparente e, se esse trecho fosse prolongado, provavelmente choraria. Por quê? O que foi ativado em mim? Que energia é essa? E o mais importante: como eu encontro essa energia? Essas e outras perguntas não serão respondidas a seguir, mas tentarei discuti-las.

Matteo Bonfitto diz que a prática é o único meio de atingirmos o invisível². Que não é algo racional. O mesmo invisível que senti vendo o espetáculo do Odin e a demonstração de Simioni. No espetáculo e na demonstração senti, também, outras “coisas” das quais desconheço no meu corpo, contudo explico, na teoria, os conceitos que a cercam. Alguns poucos estados que vivenciei na prática, participando da oficina de Omolú, não são suficientes para discorrer análises sobre pesquisas e técnicas tão amplas.

² Comentário transcrito de gravação de áudio do workshop “A cinética do invisível”.

Por isso, optei por conhecê-las e sintetizá-las teoricamente, tendo por base uma pesquisa bibliográfica, que “[...] procura explicar um problema a partir de referências teóricas publicadas”³. Assim, passando por esses acontecimentos, mas principalmente levando em consideração que Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret, teve grande influência nas pesquisas desenvolvidas por Luís Otávio Burnier dentro do LUME e Carlos Simioni carrega em seu próprio corpo a história desse grupo, cheguei ao meu tema/objeto: *o papel da técnica no trabalho do ator do LUME*.

Assim, minha investigação transitará entre as produções teóricas de alguns atores do LUME e grandes mestres que auxiliaram seus trabalhos. No primeiro capítulo temos breves comentários sobre a biografia e as ideias de Luís Otávio Burnier e a história do LUME e, no segundo capítulo, temos um levantamento dos principais conceitos vistos na prática e as três linhas mestras de pesquisa do LUME, *a Dança Pessoal, a Mímesis Corpórea e Clown e a utilização cômica do corpo*.

³ RAMPAZZO, Lino. **Metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

1 BREVE HISTÓRIA DO LUME

É impossível contar a história do Lume sem, brevemente, contar a história de Luís Otávio Burnier, que em 1985 funda o LUME na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – Campinas, São Paulo –, na época chamando-se Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, hoje, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Na segunda parte deste capítulo, temos um panorama do que é o LUME: seus trabalhos e organização atualmente.

1.1 LUÍS OTÁVIO BURNIER

Burnier, quando adolescente, desde os treze anos, “estudou mímica por conta própria, assistindo aos vídeos do mímico francês Marcel Marceau”, que foi discípulo de Etienne Decroux, criador da mímica moderna,

[...] e fez parte da primeira turma do Curso Livre de Teatro, criado pela diretora Teresa Aguiar no Conservatório Carlos Gomes. [...] Em 1973, foi estudar na Fitzgerald High School, na cidade de Warren, em Michigan, onde apresentou um número de mímica para várias classes da escola e recebeu o diploma de Mime Lecture no final do curso⁴.

Em 1975, ao passar em primeiro lugar nos exames para a Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo (USP), Burnier ganha bolsa de estudos para um curso intensivo de verão na Escola de Jacques Lecoq, na França. Ainda nesse ano, conhece Jean-Louis Barrault, primeiro discípulo de Decroux, que o convence a procurar seu mestre e faz uma carta de recomendações à Decroux, sendo, Burnier, assim, admitido na Escola de Mímica Etienne Decroux no mesmo ano. Ainda nesse ano, Burnier ingressa na Université La Sorbonne Nouvelle, na qual se forma Bacharel e Mestre em Teatro, até 1983.

Em sua primeira volta ao Brasil depois de anos, em 1978, Burnier traz consigo uma carta escrita por Decroux para o crítico e então secretário de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Sábato Magaldi, dizendo-lhe: “[...] ele é dotado para a

⁴ CAFIERO, Carlota. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=18>>. Acesso em: 25 nov. 2012

técnica. Ele tem presença. Eu desejo que nada se oponha a que ele continue seus estudos”⁵.

Em 1984, já no Brasil, Burnier começa a dar aulas na Unicamp e a ministrar *workshops* em vários países. Nesse ano, “[...] o ator Carlos Simioni vem de Curitiba (PR), com então 26 anos de idade, para trabalhar com Burnier – depois de fazer um curso intensivo com ele, na Escola de Arte Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Simioni pede para ser seu discípulo e ouve de Burnier que o trabalho duraria, no mínimo, 20 anos”⁶.

Por um tempo, os ensaios/treinamentos de Simioni e Burnier aconteceram no salão paroquial da Vila Santa Isabel, até que em 11 de março de 1985, Burnier, junto de Simioni e da musicista Denise Garcia (esposa de Burnier), fundam oficialmente o LUME. Nesse mesmo ano, “[...] ao vincular-se ao Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – onde era professor no Departamento de Artes Cênicas – o grupo encontra melhores condições para desenvolver pesquisas sobre técnicas do ator”⁷.

Grandes mestres e vertentes técnicas do teatro e da dança influenciaram o trabalho que veio a ser desenvolvido no LUME por Burnier, de 1985 até 1995, e que são os alicerces das técnicas desenvolvidas até hoje. Dentre eles, o diretor do Grupo Odin Teatret – da Dinamarca – Eugenio Barba, que tem grande influência do teatro oriental; a dança Butô do Japão e Kathakali da Índia, tendo a coreógrafa e dançarina, Natsu Nakajima, como primeiro contato do LUME com as técnicas do Butô, em 1991, que mais tarde é aprofundado com Anzu Furukawa (1997); e o dançarino Tadashi Endo (2002). Este último, foi uma das parcerias mais frutíferas realizadas com o grupo até hoje. Contudo, o principal mestre de Burnier foi Etienne Decroux, que é o criador da mímica corporal, como dito anteriormente, que “[...] codificou e sistematizou no pequeno espaço de uma vida, uma técnica comparada às técnicas orientais”⁸.

Quando Burnier volta ao Brasil com o objetivo de transformar/adaptar as técnicas aprendidas em algo mais próximo da cultura brasileira, ele vê na criação do

⁵ Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/linhadotempo.php>>. Acesso em: 25 nov. 2012

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 86.

LUME a oportunidade de realizar esse projeto. Ele explica⁹ que estudou técnicas que nasceram dentro de contextos culturais específicos e que repassar essas técnicas não era sua intenção, então era preciso adaptar o que havia aprendido.

A empolgação de Burnier durante as aulas na Unicamp evidenciava toda sua paixão, como descrito por Ana Cristina Colla¹⁰. Ele era:

[...] um jovem ator idealista, que imprimia em seu discurso um tom quase profético, como anunciando uma nova era. Fanático, louco, arrogante, foram os primeiros adjetivos que me vieram à cabeça, após os primeiros encontros. Era tanta a paixão impressa em suas palavras, entremeadas pelo seu riso solto, que só me restava amá-lo ou odiá-lo. Impossível a indiferença ou o caminho do meio. Subvertia a ordem cristalina da academia. Não como quem critica para destruir, mas como alguém que vê uma saída e não poupa esforços para criar o novo. E o seu dizer era acompanhado de ações, quase sempre provocativas, tão marcantes quanto suas palavras.

Em 1988, entra para o LUME, Ricardo Puccetti, trazendo a arte do palhaço para as pesquisas que estavam iniciando. Puccetti se tornou o responsável pela sistematização da utilização cômica do corpo, desenvolvendo metodologia própria. Junto de Simioni é responsável pela iniciação e supervisão do trabalho de mais de 120 palhaços e orienta a pesquisa e o trabalho dos demais integrantes do LUME¹¹.

Em 1993, Burnier foi convidado para dirigir o espetáculo de conclusão do curso de Artes Cênicas da Unicamp, e seus objetivos em trabalhar a arte de ator começam a aparecer na prática.

Estávamos reunidos para a montagem de um espetáculo teatral e em nenhum momento se falava sobre a escolha de um tema ou texto dramático ou sobre a montagem de cenas ou sobre a distribuição de personagens. O foco estava na preparação e na expressão do ator, fora do contexto da cena¹².

Essa preparação, essa pré-cena, é o que se torna a chave criadora do ator, por isso “[...] Burnier julgava que os gestos e os movimentos transmitem mais do que a palavra e trabalhou para libertar o ator da dependência do texto dramático e da

⁹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas: Unicamp, 2009. p. 61.

¹⁰ COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 42.

¹¹ Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=46>>. Acesso em: 11 jan. 2013

¹² COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 44.

própria figura do diretor”¹³. Para ele era “[...] importante que o ator conquistasse a própria arte, e não ficasse nas mãos do diretor”¹⁴.

Todos os espetáculos montados pelo LUME até hoje não têm o texto como ponto de partida da montagem, como no teatro tradicional ocidental. O texto aparece como aliado da criação, tanto quanto os outros elementos cênicos, contribuindo, mas não determinando a cena. A autonomia do ator, princípio desejado por Burnier, foi colocado à prova no primeiro trabalho sem um diretor, após a morte de Burnier, em 1995. Sem um olho de fora para orientar, usando a técnica *mímesis corpórea* na construção do trabalho, “Café com queijo” foi encenado pelo LUME em 1999.

Como disse Ivan Santo Barbosa, “Luís Otávio encantou-se em 1995”¹⁵ deixando prematuramente alunos e colegas que o chamavam de mestre. Mesmo assim, deixou todos os pilares, que hoje sustentam o LUME, bem enraizados. Contagiou com sua paixão outros corações que hoje pulsam pelo LUME. Sistematizou e codificou uma técnica reconhecida mundialmente que, embora não tenha conseguido avançar mais, deu suporte para que seus discípulos o fizessem. “Hoje, o LUME é um dos mais férteis terrenos do teatro de pesquisa brasileiro, continuando, alargando e pavimentando o caminho iniciado por Burnier”¹⁶.

1.2 O LUME

O LUME é um grupo que nasceu com o objetivo de compor uma técnica de ator com foco principal de “[...] estudar o homem em situação de representação: como indivíduo, identidade cultural e profissional do palco”¹⁷.

Após o conhecimento de várias técnicas orientais e ocidentais, Burnier busca, com a fundação do LUME, desenvolver uma técnica pessoal para os atores brasileiros, que leve em consideração o meio cultural pertencente a cada um. Nesse sentido, nasceu a técnica chamada *Dança Pessoal* (explicada mais a frente), que no nome já mostra a individualidade do seu executor.

¹³ CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 87-93, 2005. p. 87.

¹⁴ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 153.

¹⁵ Apud FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 15.

¹⁶ CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, p. 87.

¹⁷ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 32.

Desde seu início, o LUME trabalha colaborativamente, com funções distribuídas, mas sem pesos hierárquicos diferentes.

O fato de estarmos juntos, possibilitou o desenvolvimento de uma ética comum, com princípios compartilhados por todos, já que por todos foram sendo criados no decorrer dos anos desse viver em criação. Criou-se um espaço onde o questionamento é sempre bem vindo pois traz consigo a dúvida, que por sua vez, revira o conhecido conduzindo ao novo; criou-se o espaço da confiança, da parceria, da divisão dos sonhos, criou-se o espaço da relação, tanto no momento da investigação como no estar em cena. Não somos um único corpo. Somos aliás muito diferentes uns dos outros. Com trajetórias distintas, desejos diversos. Em algum momento nos encontramos e passamos a caminhar lado a lado, pulmão, cérebro, estômago, pernas, olhos, boca, cada órgão com uma função distinta, formando aí sim, um único corpo. Corpo esse, cujo coração é mantido por todos¹⁸.

O LUME nasceu com três pessoas: Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni, ensaiando em um salão paroquial; em 1988, Ricardo Puccetti traz ao LUME as técnicas do *clown* e a *utilização cômica do corpo*; vincula-se à Unicamp e em 1993 outros atores e atrizes ingressam no grupo: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini; outras duas atrizes, Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat, também fizeram parte do LUME, mas deixaram o grupo em 1997; mesmo ano em que a atriz Naomi Silman, nascida em Londres, vem ao Brasil para realizar treinamento no LUME e acaba ingressando no grupo. Hoje, o LUME conta com sete atores-pesquisadores

[...] ativos com suas linhas de pesquisa e também com uma equipe de professores e pesquisadores cujo objetivo é a produção, divulgação e aplicação de conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das artes performáticas e cênicas e, principalmente, o desenvolvimento de um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua historiografia e sua técnica. A meta de seus trabalhos é o estudo e aprofundamento de métodos que permitam a elaboração de codificação de uma técnica pessoal para a arte de ator¹⁹.

Muitos espetáculos nasceram das pesquisas e técnicas desenvolvidas pelo LUME. É importante salientar que o objetivo principal é o trabalho de ator, o que corresponde ao período anterior ao palco/apresentação, mas que não diminui o valor ou a dedicação ao trabalho estético mostrado ao público. Nesses 27 anos de LUME, foram montados 15 espetáculos. Esses, passeiam pelas técnicas desenvolvidas e

¹⁸ COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 37.

¹⁹ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 31.

pelas parcerias conquistadas com grandes mestres que contribuíram e contribuem com seus conhecimentos. Ao final deste capítulo relaciono todos os 15 espetáculos com seus respectivos resumos/sinopses. Por ora, vou comentar alguns.

Nas montagens, alguns espetáculos utilizam uma ou várias técnicas diferentes ou, até, a tentativa de não utilizar nenhuma, como é o caso do espetáculo “Os Bem-intencionados”, de 2012. Porém, como disse Carlos Simioni em uma demonstração, é impossível deixar de utilizar uma técnica que já está corporificada²⁰.

Dos 15 espetáculos vou nomear alguns constando a técnica utilizada. Começamos por “Kelbilim, O Cão da Divindade”, apresentado desde 1988 por Carlos Simioni. Kelbilim foi a junção dos três primeiros anos de estudos e práticas que resultaram no que mais tarde foi chamado de *Dança Pessoa*²¹. Com o treinamento cotidiano, matrizes foram sendo criadas. Cada matriz recebeu um nome que Burnier, ao final do terceiro ano, fez um “ditado”, compondo assim, o primeiro espetáculo do LUME.

O espetáculo, “Cravo, lírio e rosa”, tendo como pesquisa o *clown*, foi desenvolvido pelos atores Ricardo Puccetti e Carlos Simioni e apresentado a partir de 1996; e “Café com queijo”, utilizando principalmente a técnica da *mímesis corpórea* na criação do espetáculo, teve sua estreia em 1996. Para a imitação de corporeidades e fisicidades, os atores viajaram para lugares diferentes do Brasil para ‘observar’. Esse observar tem vários sentidos visíveis e invisíveis e é o núcleo central da *mímesis corpórea*.

O desejo de ir ao encontro dessa nascente corporal pura e límpida fez com que Burnier dissesse aos seus atores, formados em artes cênicas pela Unicamp, alguns futuros integrantes do Lume: "Vocês querem falar do Brasil? Querem 'cantar' através do trabalho de ator a melodia deste povo? Pois bem, vocês conhecem este povo? Já o viram? Já sentiram seu aroma? Já conviveram com ele? Por exemplo, já compartilharam uma janta composta de farinha de mandioca e água na floresta amazônica? Ou uma sopa de osso no Paranã (Tocantins), ou uma sopa de chuchuum Uruçua (sertão de Minas Gerais)? Já sentiram fome? Se a resposta for não, vocês não têm propriedade para representar este povo. Não terão condições de realizar um relato fiel deste povo, ou pelo menos parte dele. Para este fim, vocês têm de conhecê-los"²².

²⁰ Fala de Simioni coletada de áudio gravado durante demonstração em 2012.

²¹ Conceitos que estão em itálico serão explicados/comentados no próximo capítulo.

²² CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, p. 88.

Aqui, é importante reiterar que, dentro do LUME, o

[...] objetivo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os 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 palco²³.

Nestes 27 anos de existência, o LUME tem apresentado seus espetáculos e ministrado cursos em diversas cidades e estados do Brasil, América Latina, América do Norte e Europa, além de palestras e demonstrações técnicas. Tem realizado intercâmbio de trabalhos e pesquisas com atores e pesquisadores de várias partes do mundo, alcançando, dessa maneira, repercussão nacional e internacional²⁴.

1.3 ESPETÁCULOS²⁵

Por ordem cronológica, começamos com o solo de Carlos Simioni, já mencionado acima, “**Kelbilim, O cão da divindade**”, de 1988. Kelbilim, em língua púnica, o cão da divindade, suposto apelido de Santo Agostinho em sua juventude, é uma homenagem, uma celebração à sua existência. Trata-se do 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 espetáculo apresenta 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.

Com a entrada de Ricardo Puccetti em 1988, iniciou-se uma pesquisa sobre o *clown*, que resultou no espetáculo “**Valef Ormos**”, em 1992, com participação de Luíz Otávio Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti.

Em 1995 foi apresentado “**Cnossos**”, solo de Ricardo Puccetti, contando a história de um homem que 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

²³ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 252.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Os resumos e sinopses desse subtítulo foram parafraseados do site <<http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=16>>. Acesso em: 10 jan. 2013, e do livro de FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 258-266.

aprisionada no labirinto da memória, um mergulho em busca dos sonhos e pesadelos que povoam nosso ser.

“**Cravo, lírio e rosa**”, criado em 1996, traz a clássica dupla de *clowns*, Branco e Augusto, representados por “Carolino” (Carlos Simioni) e “Teotônio” (Ricardo Puccetti).

O *clonw branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem o rosto branco, vestimenta de lantejoulas, [...] chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. [...] O *augusto* [...] é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal²⁶.

Como lados de uma mesma moeda, eles se complementam e se opõem, compondo um entrelaçar de situações patéticas e delicadas. Com sua lógica não cotidiana e peculiar, os *clowns* descobrem e relacionam-se com um universo surreal de objetos. A essência do espetáculo é a relação mantida entre os *clowns* e sua plateia, o que cria uma vívida atmosfera de troca única a cada vez; oscilando entre a pura gargalhada e momentos de terna melancolia.

Em 1997 estreou o segundo solo de Ricardo Puccetti, “**La Scarpetta**”, que conta as estripulias de um ser desajeitado e obsessivo, às voltas com situações que teimam em não seguir uma lógica normal das coisas, na tentativa de 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, numa mistura que brinca com o cômico e o patético.

“**Parada de rua**”, de 1998, é uma performance cênico-musical em forma de cortejo, que busca a teatralização de espaços não convencionais (aquele em que o teatro não chega). Com todos os atores do LUME em cena (Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Ricardo Puccetti), na rua aparecem 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. Estruturada como um alegre ritual, a parada de rua interage livremente com as pessoas do público, provocando e divertindo ao mesmo tempo.

²⁶ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 206.

Apresentado por Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, **“Café com Queijo”** (1999), traz conversas e histórias, entremeadas por canções e versos, que compartilham com o público vozes e vidas resgatadas da clandestinidade através das 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.

O espetáculo **“Um Dia...”**, que estreou em 2000, coloca dois seres em cena (Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson), 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 ignorar. Em uma mistura de realidade e sonho, é tecida uma relação que navega entre tensão, brutalidade e ternura. “Um dia...” é uma tentativa de olhar para tudo o que acontece à nossa volta e aceitar parte da responsabilidade. É a necessidade de entender “onde está o homem” e como fica sua relação com o outro homem.

Em 2003, o grupo estreia o espetáculo **“Shi-Zen, 7 Cuias”**. SHI significa indivíduo e ZEN, natureza.

Trata-se de 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 que já eram características do LUME. Os sete atores da companhia (Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti) utilizam seus corpos como recipientes para contar uma versão particular do ciclo da vida.

“O Não-Lugar de Agada Tchainik” estreou em 2004, com atuação solo de Naomi Silman.

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.

Depois de atuarem juntos em “Café com Queijo”, os atores Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini voltam aos palcos em 2006 com o espetáculo “**O que seria de nós sem as coisas que não existem**”. 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.

O espetáculo “**Sopro**”, de 2006, é o segundo solo de Carlos Simioni.

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, na qual tempo e ação são completamente distintos do cotidiano, que propõe ao espectador a oportunidade de mergulhar no universo do nada e do desconhecido.

O terceiro solo de Ricardo Puccetti, “**Kavka – Agarrado num traço a lápis**”, estreou em 2007 e conta o último dia da vida de Franz Kafka.

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, envolto por palavras. Numa mistura de situações trágico-patéticas, o espetáculo mostra uma trama construída de fragmentos de textos de Kafka e também do próprio ator, além de uma rica linguagem visual em que partes da obra do escritor se traduzem em imagens teatrais.

Em 2009 estreia “**Você**”, solo de Ana Cristina Colla.

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. Diferentes partes da vida se encontram no palco por meio de técnicas da Dança Pessoal, da Mímesis Corpórea e do Butô, desenvolvidas pela atriz junto ao

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.

“**Sonho de Ícaro**”, apresentado em 2010, é um espetáculo de comemoração dos 25 anos do LUME e foi apresentado por 68 atores e outros artistas advindos das artes cênicas e da música, alguns dos quais colaboradores de longa data do LUME.

Os mitos de Ícaro e do labirinto de Creta voltam revigorados neste espetáculo épico, que tem direção artística do LUME. Do sonho do voo ao pesadelo da queda, Ícaro nos fala de temas humanos atemporais, como o desejo de liberdade e de desafiar os limites.

Novamente com a participação de todos os atores do LUME, Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti, “**Os Bem-Intencionados**” estreou em 2012.

Esse trabalho investiga as intenções de um grupo de aspirantes a artistas que, numa conversa de bar, vasculham suas vidas à procura dos motivos que os levaram a querer ser artistas. Um elogio à arte, uma reflexão irreverente sobre suas perspectivas em nosso tempo e do trabalho artístico como expressão ou degrau para a fama. “Os Bem-Intencionados” dilui a separação entre palco e plateia, envolvendo atores e público em um mesmo espaço cênico, que recria um ambiente de bar com música ao vivo.

2 UMA VIDA DE PESQUISA: A TÉCNICA NO TRABALHO DO ATOR

Aqui, discutiremos a integração corpo-mente do ator, os conceitos teóricos mais importantes para a compreensão de todo o trabalho do LUME e as três principais linhas de pesquisa desenvolvidas, tendo aqui, a palavra pesquisa como sendo a investigação que leva à técnica. Dentre tantos conceitos, trago aqui: *ação física*, *élan*, *impulso*, *interpretação e representação*, a busca pela *equivalência*, *pré-expressividade*, *inculturação e aculturação*, *técnica*, *treinamento técnico*, *treinamento energético*. Além dos conceitos que envolvem a técnica, temos uma síntese das três linhas mestras de pesquisa do LUME: *Dança pessoal*, *Mímesis corpórea* e *Clown* e *a utilização cômica do corpo*.

2.1 CORPO-MENTE

No nosso cotidiano, costumamos separar o corpo da mente. Fomos ensinados assim, sentados nas carteiras, pensando com a cabeça, e não paramos para perceber, ou nem ao menos sabemos, que o corpo pensa e também precisa ser trabalhado. “O que é *uno* apresenta-se dividido em dois. É importante lutarmos contra esta cultura e restabelecemos a unidade primitiva”²⁷. Descartes fazia essa separação de corpo e mente em suas teorias e toda a escola tradicional funciona assim.

No teatro, muitos segmentos e teorias mais antigas seguiam esse raciocínio, como é o caso dos primeiros escritos de Stanislavski²⁸, nos quais era trabalhada a *memória emotiva*, a *incorporação do personagem*, o *mágico se* e vários outros conceitos, que exigiam do cérebro, mas pouco do corpo. O próprio Stanislavski desconsidera suas primeiras teorias, afirmando, como sua principal pesquisa, as *ações físicas*. Toporkov, ator que trabalhou com Stanislavski, descreve que ele era contra a abordagem fria e intelectual da criatividade. Conta que ele pedia *ação*, *não discussão*. “Ação vem da vontade, da intuição. Discussão vem da mente, da

²⁷ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 86.

²⁸ Essa discussão é abordada por Burnier no primeiro capítulo de sua tese “A arte de ator”.

cabeça”²⁹. Eugenio Barba também fala do corpo e mente dilatados, que “[...] ambos são aspectos de uma presença não dividida e indivisível: presença *física e mental*”³⁰.

Burnier, logo nos primeiros anos de estudos na França, tendo Stanislavski e Decroux como primeiros exemplos, mostrou preocupação com o corpo quando escreve:

É incrível como não temos consciência daquilo que temos, que podemos e que realmente nos pertence. 'Não habitamos nosso corpo', como alguém disse. Não habitamos aquilo que nos pertence, vivemos à procura do nosso 'eu' sem nem mesmo morar em nós³¹.

O ator precisa conhecer seu corpo, seus sentimentos, seus músculos. O instrumento do ator é ele mesmo. Assim, podemos distinguir, inicialmente, dois corpos, ou duas maneiras de ver nosso corpo, o visível e o invisível:

Primeiro, o corpo físico, matéria palpável, capaz de se apropriar de diferentes formas, belas ou grotescas. Composto de músculos, ossos, pele, órgãos, gordura, peso, flexibilidade, força. Capaz de emitir sons articulados que se propagam em diferentes intensidades, tonalidades e dinâmicas. Que sofre a ação da gravidade, do tempo e da idade. Que quando se machuca, dói demais e se recusa a trabalhar. Que nunca pode ficar muito tempo parado por que enferruja e aí tem-se que começar tudo do zero novamente. Que é preciso investigá-lo constantemente para que ele revele do que é capaz. Segundo, não em ordem de importância, mas de descoberta, o corpo invisível, capaz de tornar visível diferentes qualidades de energia, preenchendo a forma moldada pelo corpo físico. A vida em si, sagrada. Que sustenta o corpo além da musculatura. Que se expande para o espaço além-corpo, quase palpável. Cujo fluxo e intensidade são possíveis de serem ministrados, como fagulha que se expande em chamas ardentes, queimando o corpo que a hospeda e aqueles que dela se aproximam³².

Mesmo com divisões na teoria, o LUME trabalha o corpo como um todo. O invisível não é percebido sem a ação prática do corpo. Ação, neste caso, não quer dizer necessariamente movimentação, mas algo sentido pela plateia, como ilustrado por Peter Brook: “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele”³³.

²⁹ TOPORKOV apud BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 31.

³⁰ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 67.

³¹ Carta de Luís Otávio Burnier escrita em 22 de julho de 1977 apud CAFIERO, 2005, p. 92.

³² COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 15,16.

³³ BROOK, Peter apud OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Editora Beca Produções Culturais, 1999. p. 11.

Nesse pensamento de trabalhar o ator totalmente integrado, surge o fato de que o ator é carente de técnica própria.

É evidente que a importância da técnica é conhecida, pois é emprestada de várias fontes pelo artista: da dança [...], do canto, de lutas marciais, da esgrima, das técnicas circenses de acrobacia, da mímica e da pantomima. Entretanto, ele, artista do palco, é desprovido de técnica própria. Esta realidade torna-se ainda mais transparente se compararmos o teatro ocidental com o oriental³⁴.

Burnier mostra essa preocupação com a técnica de ator – ou com a falta dela – e, a partir de seus estudos, inicia a elaboração e sistematização de uma técnica pessoal. É preciso refletir que

[...] da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a do artista ao *acordar, dinamizar* elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser. Logo a técnica, ou seja, aquilo que deve operacionalizar esta relação, tem de, inevitavelmente, trabalhar com esses mesmo elementos³⁵.

Aqui, nesta primeira parte do segundo capítulo, também é importante pensar que:

A prática em si contém muito mais elementos, mais variantes, do que aqueles que numa visão intelectual podemos abraçar. Trabalhar a partir de uma compreensão intelectual de certos conceitos pode ser limitado e limitante, chapar a pluridimensionalidade que uma determinada prática possa conter³⁶.

Nessa pesquisa de elaborar uma técnica para o ator, o LUME traça seu percurso com três linhas principais de investigação:

A dança pessoal, que é a dinamização de energias potenciais do ator; O estudo do *clown* e da utilização cômica do corpo; A imitação e tecnificação das ações físicas encontradas no cotidiano (o que chamamos de mimesis corpórea)³⁷.

Porém, antes de adentrarmos nas técnicas desenvolvidas pelo LUME, vamos ver alguns conceitos importantes.

³⁴ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 20.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

³⁷ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 32.

2.2 OS CONCEITOS DA PRÁTICA

Aqui temos teóricos que se encontram ou se complementam. Para pensar os conceitos da prática, vamos determinar que o cerne da ação do ator encontra-se na coluna vertebral, assim como publicado por Decroux, Grotowski e Stanislavski³⁸. “Para ambos, uma ação parte definitivamente da coluna vertebral, do *tronco*. Ela *não é algo periférico* [...]”³⁹.

Segundo Burnier,

[...] será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha⁴⁰.

É importante pensarmos que as ações físicas, bem como *élan* e impulso – que estão contidos nessas ações e são explicados na sequência deste texto –, referem-se a unidades mínimas de ações. Para exemplificar, imagine que eu estou varrendo uma calçada enquanto passam pessoas na rua. Isso ainda não é considerado uma ação, pois não existe intenção, é apenas movimento funcional. Agora, se eu vou varrer a calçada para ficar observando alguém em específico que passa pela rua, então isso pode ser uma ação, por que me é útil, estou atento aos meus movimentos e não fazendo-os mecanicamente. Isso, portanto, tem relação com o ritmo da ação.

Stanislavski dá um sentido muito rico à palavra *ritmo*, sendo como uma pulsação ou até mesmo como a presença do ator. Para entendermos, vejamos outro exemplo, descrito por Toporkov, ator que trabalhou com Stanislavski até seus últimos dias:

Stanislavski persistiu: “Você não está em pé no ritmo correto!” Ficar em pé no ritmo! Como ficar em pé no ritmo! [...] “Perdoe-me Konstantin Sergejevich, mas eu não faço a menor ideia do que o ritmo seja”. “Isso não é importante. Ali no canto tem um rato. Pegue um pau e se ponha em posição para esperar por ele; mate-o tão logo ele pule para fora... Não, desta maneira você vai deixá-lo fugir. Olhe com mais atenção – mais atenção. Quando eu bater palmas, pegue-o com o pau... Ah, viu como você está

³⁸ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 32, p. 33 e p. 35 respectivamente.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

atrasado! De novo. Concentre-se mais. Tente golpea-lo ao mesmo tempo que as palmas. Isso, percebe como agora você está em pé num ritmo completamente diferente do de antes? Ficar em pé e observar um rato é um ritmo [...]”⁴¹.

Ritmo esse que altera toda a estrutura corporal e mental do ator, fazendo com que seus movimentos não nasçam nas periferias, mas, sim, na coluna vertebral.

Podemos dividir a ação física em duas partes: o *élan* e o impulso. “O *élan* de uma ação pode ser entendido como seu ‘sopro de vida’, ou seu ‘impulso vital’, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações”⁴². Já “[...] *impulso*, toma o sentido de empurrar ou arremessar para fora com força, a partir do interior. Não confundamos este ‘com força’ com algo que seja ‘forte e vigoroso’, mas que *tem força*, portanto, faz-se músculo”⁴³.

Nesse sentido, para Burnier, *élan* seria o *sopro de vida* de uma ação, o invisível que toca o ator e atinge o espectador, aquilo que não vemos, mas sentimos. *Impulso*, por sua vez, seria a contração muscular necessária para isso acontecer. Vários *impulsos* podem fazer parte de um *élan*, mas não o contrário. Além disso, um *impulso* pode existir sem um *élan*. Sintetizando, é como ter primeiro um *élan*, depois o *impulso* (muscular), constituindo uma *ação*, visível ou não, mas percebida pela plateia, “a energia [...] suspensa numa imobilidade em movimento”⁴⁴.

Nessa parte prática, dada pelo impulso, constitui-se uma ação física. Ação essa que pode ser *interpretada* ou *representada*. O título do livro de Burnier diz: da técnica à representação. Quais diferenças essenciais de cada conceito? Pensamos inicialmente que “[...] não é o ator que está entre o personagem e o espectador, mas o personagem que está entre o ator e o espectador. Portanto, o intérprete, neste caso, não é o ator, mas o espectador”⁴⁵. Se o intérprete é o espectador, o ator interpreta ou representa um personagem? No caso do LUME, a busca é pela representação.

O ator [...] não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra *representar*,

⁴¹ TOPORKOV apud BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 45.

⁴² BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 40.

⁴³ Idem.

⁴⁴ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Tratado da antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec. 1994. p. 84.

⁴⁵ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 22.

o ator ao *representar* não é outra pessoa, mas a *representa*. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo⁴⁶.

Em suma, “[...] quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a ciência; quando ele *representa*, está encontrando *um equivalente*”⁴⁷. No LUME não se procura uma incorporação do personagem, um emprestar do corpo do ator, mas busca-se “[...] adentrar nos meandros, nas diversas qualidades de energia, nos diferentes *conteúdos vibratórios* emanados por um corpo vivo e encontrar os equivalentes musculares em meu próprio corpo”⁴⁸.

Segundo Decroux, “[...] o ator, para ser um artista, deve encontrar um *equivalente*, ou seja, dar a ideia da coisa por uma outra coisa. Não é sua função dar uma *leitura*, *traduzir*, mas *representar*”⁴⁹. Assim, “Equivalente é [...] ter o mesmo valor sendo, mesmo assim, diferente”⁵⁰.

Temos então, em uma ação física, um *élan*, seguido de um *impulso* muscular. Para *representar* essa ação, o ator busca um *equivalente* em seu próprio corpo. Essa representação deve ter a energia suficiente para atingir o espectador que interpretará conforme seus sentidos e pressupostos. Essa energia é *invisível*, porém dada por meios *concretos*: o corpo do ator. Podemos chamar de *invisível* a corporeidade e de *concreto* a fisicidade, como descrito por Burnier⁵¹.

A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A fisicidade de uma ação é, portanto, 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 irradiam.

Encontrar o invisível e conseguir reproduzir sentimentos, emoções através de ações físicas codificadas é uma das grandes questões do LUME. Todo esse trabalho envolvendo energias e potencialidades de uma ação é desenvolvido antes de subir no palco, antes de existir um tema ou iniciar uma montagem. Por

⁴⁶ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 23.

⁴⁷ Ibidem p. 21.

⁴⁸ COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 89.

⁴⁹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 21.

⁵⁰ BARBA apud BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 21.

⁵¹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 184.

vezes, o tema, nas montagens do LUME foi o último elemento adaptado, pois o trabalho corporal já existia.

Todo esse treinamento pré-espetáculo é, para o ator, um trabalho que visa o nível pré-expressivo. Trabalho esse, que

[...] se ocupa com o *como* tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, *como* o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo [...]. Este substrato está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade, pelo espectador. Entretanto, mantendo esse nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo, pensado desta maneira, é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma *práxis*, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* do ator⁵².

Como dito anteriormente, a preocupação do LUME não é somente com o resultado final, com o espetáculo pronto e, sim, com a pesquisa do homem e seu corpo-em-vida em situação de representação. Nesse trabalho, temos, antes de tudo, o *treinamento energético*, que resultou na *Dança Pessoal* e que é a base do trabalho do LUME.

2.3 TREINAMENTO QUE LEVA À TÉCNICA, TÉCNICA QUE LEVA À REPRESENTAÇÃO

Desde seu início, o Lume pesquisa a arte de ator tendo, como base, os próprios corpos de seus integrantes. O ator-pesquisador torna-se a própria pesquisa, tendo os resultados do processo impressos em seus corpos. As pesquisas têm como foco o trabalho de ator e a elaboração de técnicas de representação, “[...] visando dinamizar energias potenciais do ator, disciplinando esse processo, convertendo-o em signos codificáveis e estruturáveis em uma técnica pessoal [...]”⁵³. À ‘técnica pessoal’ foi dado o nome de *Dança Pessoal*.

A segunda técnica desenvolvida pelo LUME “[...] deriva de um aprendizado objetivo, de uma observação atenta, que trabalha principalmente com a imitação, de técnicas ou de pessoas, suas corporeidades e suas ações físicas e vocais”⁵⁴, que é

⁵² BARBA Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**, p. 188.

⁵³ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 28.

⁵⁴ Idem.

chamada de *Mimesis Corpórea*. E como contrapeso entre o rigor e o improvisado das técnicas acima, é utilizado o *Clown*, técnica de improvisação codificada mais próxima à *commedia dell'arte*.

Reiterando com mais detalhes, as três linhas de pesquisa seguidas pelo LUME são:

1 - Dança pessoal. É a elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias potenciais do ator. Pretende dar forma às diferentes tonalidades e nuances que compõem a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator, esculpindo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço. Utilização da técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos.

2 - O clown e a utilização cômica do corpo. Visa buscar o *clown* pessoal a partir do conhecimento e da ampliação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo de cada um de nós; descobrir a “lógica de erro”, o tempo individual de ação e reação e as potencialidades do uso cômico do corpo, tentando encontrar uma técnica que englobe todos esses elementos.

3 - Mimesis corpórea. É uma metodologia que permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais, por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano. Posteriormente, estas ações são codificadas, teatralizadas e transpostas para a cena⁵⁵.

Antes de adentrarmos nessas três linhas de pesquisa propriamente, vamos entender um pouco o processo inicial de treinamento do LUME.

O instrumento de trabalho do ator é,

[...] como diz Eugenio Barba, seu corpo-em-vida. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do ator. O ator é um ‘atleta afetivo’, como diz Artaud⁵⁶.

De acordo com as pesquisas do LUME, esse corpo, para tornar-se vivo e em contato com a afetividade do ator, precisa ser treinado. “O treinamento cotidiano é [...] o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo [...]”⁵⁷, para assim, “[...] transformar suas emoções em corporeidades. [...] Emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular [...]”⁵⁸. Treinamento esse, que leva a uma técnica. Independente da técnica, para o LUME, o treinamento é necessário.

⁵⁵ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 255-256.

⁵⁶ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 37.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

Estas musculaturas escondidas são, em geral, responsáveis pelas emoções. As emoções vêm à tona por causa da movimentação dessas musculaturas. Na vida cotidiana também geramos e nos alimentamos de emoções, mas neste outro espaço (extracotidiano), além de gerar emoção, busca-se trazer o outro (o espectador) para o encontro, através do qual novas emoções poderão ser geradas⁵⁹.

Podemos distinguir, inicialmente, dois tipos de treinamento/técnica: de inculturação e de aculturação. No primeiro caso,

[...] o ator-bailarino utiliza sua espontaneidade, o que lhe é natural, segundo um comportamento que ele absorveu desde seu nascimento na cultura e no meio social a que ele pertence. No segundo, os bailarinos clássicos ou modernos, os mímicos, ou os atores do teatro tradicional do Oriente renegam seu 'natural' e se impõem outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de 'aculturação', forçando, imposto de fora, com uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano⁶⁰.

Dentro desses dois tipos de técnica, temos duas formas de abordagem. A primeira é “[...] o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada; e a segunda, [...] é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator”⁶¹. Essa segunda forma era o objetivo de Burnier quando fundou o LUME, em 1985.

Antes de apresentarmos o processo desenvolvido até chegar ao que hoje é chamado de *Dança Pessoal* (que é a primeira linha de pesquisa do LUME), pensamos inicialmente sobre o que é técnica.

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 sintetizados 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 criadora⁶².

Com o treinamento cotidiano, o ator do LUME codifica a técnica aprendida, ou desenvolvida, em exercícios, matrizes, etc., que será o combustível criador da cena. Serão os subsídios com os quais o ator terá acesso para sua composição.

⁵⁹ HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, Ed. : Fapesp, 2006, p. 43.

⁶⁰ BARBA, Eugenio apud BURNIER, **A arte de ator**, p. 27.

⁶¹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 27.

⁶² FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 31.

É a prática de deixar-se penetrar a ponto de localizar cada vez mais mistérios, captando-os e acionando-os. Teremos, desse modo, uma infinidade de ações físicas em estado virtual que podem ser detonados a qualquer momento, somente bastando a elas o recebimento de uma pressão que as impulsiona de dentro para fora. É a transformação objetiva de uma energia virtual em ação física⁶³.

Com o treinamento, o ator aprende a liberar o corpo de seus hábitos cotidianos e a controlar a consciência.

Uma vez que essas técnicas são adquiridas, estão prontas para serem jogadas fora. Ou seja, o ator não se utiliza diretamente de seu treinamento técnico quando se encontra, mais tarde, no palco. Simplesmente aprendeu a liberar-se para poder representar. Treinamos para atingir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade⁶⁴.

Reiterando e complementando,

[...] após as técnicas assimiladas, tenho que esquecê-las. O que já é, incorporado está. Virá embutido nas mínimas ações executadas. Ao público não interessa ver um ator bem “treinado”, o que lhe interessa é um ator capaz de conduzi-lo ao imaginário, capaz de arrancá-lo da cadeira do teatro e transportá-lo para territórios imagéticos e sensoriais não navegados⁶⁵.

A técnica do LUME tem seu início no *treinamento energético*, possível somente através da prática. “Entendo o treinamento como o momento da investigação, do recolhimento e não como um objetivo em si”⁶⁶. Como dito por Burnier, a *Dança Pessoal* é uma filha do *treinamento energético*⁶⁷.

Carlos Simioni fala em sua demonstração⁶⁸ sobre a memória muscular, o estado de presença e o estado dilatado de corpo, conseguidos pelo treino energético. Fala também que com esse treinamento o corpo se torna dono dele mesmo e o conduz para onde quiser, sem comando racional. Durante esse treinamento foram sendo criadas matrizes corporais, que são qualidades de energia que geram movimentações do corpo.

⁶³ HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**, p. 43.

⁶⁴ OIDA, Yoshi. **Um ator errante**, p. 61.

⁶⁵ COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 57.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**. p. 140.

⁶⁸ Obtido de gravação de áudio da Demonstração Técnica “Prisão para a liberdade” de Carlos Simioni durante comemoração dos 20 anos da Usina do Trabalho do Ator, de Porto Alegre.

Treinamento energético: trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais 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. 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 orgânicas⁶⁹.

Essa primeira fase exige disciplina, pois é fácil deixar-se cansar e parar. O treinamento energético vai muito além de cansar.

Uma vez ultrapassada essa 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 a 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 um novo tipo de comunicação⁷⁰.

Esse primeiro processo era demorado e exigia muita disciplina, pois o trabalho era diário, correspondendo em até oito horas de exercícios. “Mais do que *fazer ações*, o treinamento energético ocasiona um contato com as *vibrações* e *pulsões* do ator”⁷¹, tendo como objetivo, também, diminuir o lapso de tempo entre um impulso e uma ação.

Para o ator do LUME chegar à sua dança pessoal, é preciso passar pelo treinamento energético e pelo treinamento pessoal. “O *energético* abre caminho apontando perspectivas que são desenvolvidas, aprofundadas e aprimoradas no *treinamento pessoal*, que mais tarde se configura na dança pessoal ou dança das energias”⁷². Entendendo separadamente os três processos,

O (treinamento) *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação – reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha com essas ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as. Já a dança pessoal trabalha com essas ações recorrentes segundo diversas qualidades de energias, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é o *ouvir-se*, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer, de dar forma à vida⁷³.

⁶⁹ Caderno de notas de Luís Otávio Burnier de 1985 apud BURNIER, 2009, p. 27.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 140.

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

As matrizes corporais e qualidades de energias das quais Simioni fala, são movimentações que se repetem durante o treinamento energético, que são codificadas e dinamizadas no treinamento pessoal para que a Dança Pessoal empregue toda potencialidade de energias e dinâmicas nessas matrizes. “Os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exhibir, mas para extrair determinadas qualidades de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso”⁷⁴. Assim, as emoções e vibrações do ator deixam de ser elementos invisíveis para se tornarem parte da musculatura, podendo ser acessada com os estímulos codificados e treinados. “Se ampliarmos a comunicação para todo o corpo, o invisível pode ser comunicado”⁷⁵.

Após a Dança Pessoal e com trabalho contínuo, temos outros momentos mais avançados do trabalho de ator, que são a *Dança das Energias* e a *Dança das Vibrações*.

A Dança Pessoal, por meio dos códigos, vem [...] à busca de uma dança de nossas vibrações, e energias potenciais. É a dinamização, por meio das ações físicas, de energias originárias e primitivas do ator (que se encontram normalmente adormecidas). [...] 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 a manter quase somente a Dança das Vibrações. No entanto todos estes termos nos parecem ainda uma tentativa de aproximação do que de fato é para nós este trabalho⁷⁶.

Essa é a primeira linha de pesquisa desenvolvida pelo LUME.

Depois dos três primeiros anos de treinamento, Ricardo Puccetti ingressa no LUME, trazendo consigo a experiência e a técnica do *Clown*.

Durante um curso, do qual participei, o professor, Mauro Zanatta⁷⁷, disse que é preciso encontrar o *clown* dentro de nós. Isso porque o *clown* não é um personagem, não é uma interpretação. O *clown* “[...] é uma exposição do ridículo e

⁷⁴ BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memórias. **Revista Lume**, Campinas, n. 1, p. 29-35, 1998. p. 31.

⁷⁵ COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**, p. 13.

⁷⁶ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 140.

⁷⁷ Mauro Zanatta cursou a “The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre” em Londres; estudou clown com o francês Philippe Hottier, ex-membro da Companhia Teatre du Soleil; na Itália, estudou a commedia dell’arte na “Scuola Internazionale dell’Atore Cômico”. Entre 1990 e 1991 foi professor de mímica, clown e commedia dell’arte na “The Arts Educational London School”.

das fraquezas de cada um. [...] O *clown* não representa, *ele é*⁷⁸. Temos que encontrá-lo em nós mesmos, pois se trata da “[...] ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos, portanto ‘estúpidos’, do nosso próprio ser”⁷⁹, fraquezas, problemas, traumas, luzes e escuridão. O *clown* não se preocupa em ser ridículo, em ter dificuldades em executar as tarefas mais fáceis; trata-se de fazer de uma saliência corporal um motivo para piadas, sem vergonha de si mesmo.

Assim, notamos que *clown* e palhaço são diferentes.

Palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto por que 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 vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas⁸⁰.

Palhaço, portanto, tenta “[...] divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o *clown* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo”⁸¹, com seus sentimentos e seus impulsos. A base do *Clown* é o jogo. Jogo com a plateia, com outros companheiros de cena, com os objetos. Tudo está em jogo, contudo o objetivo não é ganhar, o objetivo é doar, contracenar e lidar com o perder. Sue Morrison, que dirigiu o espetáculo “O não-lugar de Agada Tchainik”, com atuação de Naomi Silman, diz que

[...] 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 riso⁸².

No LUME, por várias vezes, o processo de iniciação de *clown* aconteceu em uma fazenda, chácara, qualquer lugar isolado, longe dos problemas cotidianos.

Nesse local, os atores passam dez dias trabalhando de dezesseis a dezoito horas cotidianas. Neste ‘retiro *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*, é como um ‘deus’ que poderá dar-lhes a oportunidade de

⁷⁸ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 209.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987. p. 12.

⁸¹ BURNIER, apud Ferracini, p. 218.

⁸² Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=26>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

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 constrangimento⁸³.

Após isso, é iniciado um processo técnico de “[...] ‘acostumar-se’ com esse estado do ridículo e ingênuo dilatado, buscando entender *corporalmente* sua lógica de relacionamento com o outro, com o meio que o cerca, e descobrir seu ritmo próprio e sua maneira particular de ‘jogar’”⁸⁴. Assim, o “[...] processo que hoje se chama *iniciação do clown* nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu *clown*”⁸⁵.

A terceira (não em ordem cronológica, nem de importância, apenas de exposição) principal linha de pesquisa do LUME é a *Mímesis Corpórea*.

Enquanto a *Dança Pessoal* trabalha o corpo do ator, suas potencialidades e transforma ações recorrentes do ator em matrizes para criação, a *Mímesis Corpórea* transforma em matrizes a imitação de ações físicas e vocais de pessoas, fotos, quadros, “[...] cabendo ao ator a função de ‘dar vida’ a essas ações imitadas, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal”⁸⁶. Assim,

[...] o trabalho de observação e codificação da corporeidade, das ações físicas e vocais e da fisicidade, de personagens reais como o caboclo do sertão levou o Lume a criar e a desenvolver uma de suas linhas mestras de pesquisa, a *mímesis corpórea*. Através dela, os atores incorporam outras fisicidades, tendo seus corpos a função de arquivos vivos⁸⁷.

Nessa pesquisa, os atores do LUME viajaram para diversos lugares do Brasil a fim de observar para imitar. Contudo, não se trata de uma simples observação ou imitação.

Na *mímesis corpórea*, o ator, em hipótese alguma, deve se restringir apenas à imitação dos gestos, apesar de esse mesmo trabalho de observação e imitação dos gestos ser importante, necessário e fundamental para o trabalho de *mímesis* e, conseqüentemente, para o aperfeiçoamento técnico, visto que “obriga” o ator a treinar precisão, colocação do corpo no espaço cênico, exploração de ritmos da mecânica do corpo e no aprendizado de dominar e conduzir o corpo no tempo/espaço. Porém o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo que contém sensações,

⁸³ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 219.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 220.

⁸⁵ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 210.

⁸⁶ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 202.

⁸⁷ CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, p. 88.

afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador tem que ter um corpo físico desenvolvido e preparado, e, além disso, e mais importante, ser conhecedor do seu universo humano e energético. Os trabalhos do LUME permitem ao ator aguçar, aflorar e desenvolver suas energias, para que ele possa criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos seus sentidos: a isso chamamos de 'presença total do ator'⁸⁸.

Esse trabalho pré-expressivo que trabalha a *presença total do ator*, somado à observação profissional e às técnicas já desenvolvidas, culminando em matrizes corporais, revelam-se ao espectador como espetáculos referência e, para a comunidade cênica, como modelo de pesquisa e técnica.

A mimesis corpórea do LUME [...] é somada aos exercícios pré-expressivos – treinamento cotidiano do ator, ao cômico (*clown*) e à dança pessoal. A exaustão do treinamento não apenas prepara o corpo forte, resistente. Antes de tudo, esvazia corpo e mente de referências e sentidos (para que) volte a ser selvagem [...]. Só então [...] poderá preencher-se de energias que poderão ser investidas, no encontro com o receptor, de outras energias, às quais o receptor atribuirá sentidos⁸⁹.

Nesse contexto, temos apresentados aqui os principais conceitos por trás das técnicas desenvolvidas pelo LUME, o percurso das três linhas de pesquisa e como elas são aplicadas à cena, tornando-se combustíveis para o trabalho de criação do ator.

⁸⁸ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 215-216.

⁸⁹ SPERBER, Suzi Frankl. Lume e a pesquisa do corpo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 111-116, 2005. p. 115.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de muitos anos estudando na França, Burnier volta ao Brasil com um dos objetivos de desenvolver uma técnica para o ator. Com a contribuição de Carlos Simioni, foi possível o início das pesquisas em 1985, quando foi fundado o LUME.

A técnica para o LUME é um instrumento utilizado para trabalhar as potencialidades do ator antes de ir ao palco. É a técnica que desenvolve a energia que atinge o espectador em seus sentidos. Para o ator do LUME, essa energia, a princípio invisível, deve tornar-se visível muscularmente. Com o treinamento, o ator consegue identificar quais musculaturas precisam ser ativadas para expressar uma determinada emoção. Essa energia pode ser considerada como a “presença total do ator”⁹⁰ e é adquirida através do trabalho pré-expressivo que são as técnicas desenvolvidas.

As técnicas trabalhadas pelo LUME têm como base o treinamento energético, que é o período de “descobrimento” pessoal do ator. Trata-se do momento no qual o ator desenvolve suas potencialidades, dinamiza suas energias e inicia o processo de codificação das emoções, sentimentos, etc., em matrizes.

O *treinamento energético* é parte efetiva do que Burnier chamou de *Dança Pessoal*. Ele é o primeiro estágio. Com o trabalho cotidiano, podem ser notadas ações que se repetem, que são separadas e transformadas em matrizes. Por fim, a *Dança Pessoal* atribui ritmos, potências, texturas a essas matrizes.

Uma segunda possibilidade de técnica de ator no trabalho do LUME é a *Mímesis Corpórea*, na qual se trabalha com a observação, a imitação e a criação de matrizes. Enquanto a *Dança Pessoal* cria matrizes do próprio ator para uma “descoberta” dele mesmo, a *Mímesis Corpórea* cria matrizes com a imitação de ações físicas e vocais de outras pessoas in loco ou de imagens de pessoas. Além dessas, o LUME trabalha ainda com o *Clown* e a *utilização cômica do corpo*, permeando as duas técnicas supracitadas.

No trabalho do LUME, temos técnicas desenvolvidas há mais de 25 anos, uma pesquisa de uma vida inteira, que estão sendo compartilhadas e ainda

⁹⁰ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**, p. 215-216.

desenvolvidas pelos atores do grupo ao longo dos anos. Por ter grande proximidade com a academia, o LUME influencia a criação de muitos grupos que acabam bebendo das mesmas fontes de pesquisas. Por exemplo, a “Família Burgs”, teve Ricardo Puccetti como orientador na descoberta do *clown* pessoal. Também o italiano Leris Colombaioni, que contribuiu com o LUME, ministrou cursos por 3 anos nessa Família; o grupo “Seres de Luz”, igualmente ao LUME, trabalhou com a *clown* canadense Sue Morrison; e outros grupos que se formaram durante e ao final da graduação de Artes Cênicas da Unicamp, pois alguns dos professores são atores do LUME.

Aqui foi possível entender como a técnica está presente no trabalho do ator do LUME e como ela influencia no processo criativo, sendo por meio de matrizes corporais ou memória muscular ativando emoções impressas no corpo, tornando a técnica um instrumento orgânico de criação.

E, por fim, concordo quando Burnier fala que “[...] todos estes termos nos parecem ainda uma tentativa de aproximação do que de fato é para nós este trabalho”⁹¹, porque é na prática que se efetiva a vivência.

⁹¹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**, p. 140.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memórias. **Revista Lume**, Campinas, n. 1, p. 29-35, 1998.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Tratado da antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec. 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas: Unicamp. 2009.
- CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 87-93, 2005.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003
- FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 117-128, 2005.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, Ed. : Fapesp, 2006.
- LUME. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br>>. Acesso em: 25 nov. 2012.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Editora Beca Produções Culturais, 1999.
- RAMPAZZO, Lino. **Metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.
- SPERBER, Suzi Frankl. Lume e a pesquisa do corpo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 111-116, 2005.