

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Arte
Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena**

**ENTRE LUMES E PLATÔS:
MOVIMENTOS DO CORPO-COLETIVO-EM-CRIAÇÃO
(Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas
Teatrais da Unicamp)**

NATÁSSIA DUARTE GARCIA LEITE DE OLIVEIRA

**Brasília
2009**

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Mestrado em Arte**

**ENTRE LUMES E PLATÔS:
MOVIMENTOS DO CORPO-COLETIVO-EM-CRIAÇÃO
(Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas
Teatrais da Unicamp)**

NATÁSSIA DUARTE GARCIA LEITE DE OLIVEIRA

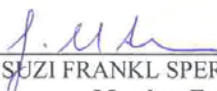
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de concentração – Arte Contemporânea, linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, sob orientação da Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

**Brasília
2009**

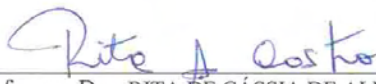
**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professora Dra. ROBERTA KUMASAKA MATSUMOTO (CEN/UnB)
Orientadora



Professora Dra. SUZI FRANKL SPERBER (UNICAMP)
Membro Externo



Professora Dra. RITA DE CÁSSIA DE ALMEIDA CASTRO (CEN/UNB)
Membro efetivo

Professor Dr. FERNANDO ANTONIO VILLAR DE QUEIROZ (CEN/UnB)
Suplente

Vista e permitida a impressão
Brasília, segunda-feira 27 de abril de 2009

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

*À minha mãe, Ivone e ao meu pai, Marcos.
À minha irmã Kárta e ao meu irmão Diego.
(meus amores)*

*Pelo apoio incondicional à pesquisa,
Pelo contínuo aprender a conviver em coletividade,
Por compreenderem a existência de afetos, desejos, mestres, memórias, teatros, lumes...*

AGRADECIMENTOS

Para a realização desta pesquisa muitas pessoas contribuíram com o processo. É com muito prazer que aqui ficam os meus sinceros agradecimentos:

À Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto por acreditar no projeto, compartilhar mais esta criação e estar mais uma vez acompanhando o nascimento de uma experiência. Entre a paciência e a sapiência de uma mestra é sempre mais que uma orientadora, é uma amiga.

Ao professor Dr. Jorge das Graças Veloso que prontamente aceitou a participar da banca de qualificação, juntamente com a professora Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro, que também aceitou ainda participar da banca de defesa.

À professora Dra. Suzi Frank Sperber por gentilmente aceitar estar na banca de defesa.

Ao Prof. Dr. e Mestre, Fernando Villar, por toda generosidade à pesquisa, por me dar tantos presentes ao longo da graduação e agora, na pós-graduação. Por estreitar as pontes entre lumes e platôs. Axé, Fernandão!

Ao professor Camilo Vacalebri por me apresentar o Grupo Lume e por provocar os caminhos para a dança pessoal. E ao Alisson Araújo por me apresentar a dança dos ventos.

Aos professores-doutores-desorientadores das disciplinas que cursei: José Jorge de Carvalho, Eliezer Sturm, Fernando Villar, Marcus Mota, Maria Beatriz Medeiros, Silvia Adriana Davini e Soraia Silva.

Aos companheiros de indisciplina pelas ricas contribuições: Alessandra, André Amaro, Bidô Galvão, César Lignelli, Elza Gabriela, Dhenise de Almeida, Diego Azambuja, Guilherme (Pipino), Joana Limonge, Kaise Helena, Zé Regino e Sulian Vieira.

À companheira na dança do mestrado, Raquel Martins, por compartilhar seu olhar alegre de festa em tantas mudanças e sambas... e permanecer com suas mãos amigas em toda a trajetória do curso.

Ao companheiro Raphael, por editar pacientemente comigo as imagens do documentário desta dissertação e por experimentar a intensidade dos sonhos.

À amiga-irmã Laura Alves Moreira por me acompanhar no trabalho de campo e fazer desta pesquisa algo mais leve e mais gostoso como ela mesma sabe ser.

À Carol Peter pelas experientias: da dança das bolinhas de sabão, dos olhares míopes-sinestésicos, dos sonhos de fogo e das viagens aos belos horizontes!

Aos amigos Jará e Velú, pela acolhida carinhosa em Campinas no período da pesquisa.

Aos amigos e amigas, família de sonhadores, colaboradores amorosos, fundamentais nesta jornada: Artur Marra, Artur Felício, Ataíde Costa, Dalva Fernandes, Divino Fernandes, Delor, Dumas, Ester Martins, Fernando Martins, Geracina Fidélis, Irani Fidélis, Lucas Felício, Luciana Mauren, Luís Felipe, Marcelo Brice, Marcelo Fidélis Soares, Márcio Fidélis Soares, Maura Alves, Nivaldo, Sônia Costa, Sônia Bubeck, Rayssa Aguiar, Thais Alves Moreira, Viviane.

Aos amigos e amigas do teatro, pelo carinho: Adalto Serra, Adriana Lodi, Antônio Abujamha, Catarina Acioli, Chiquinho (livreiro), Hugo Rodas, Miriam Virna, Sandro di Lima, Willian Ferreira.

À Raquel Salles pela paixão na transcrição das entrevistas e longas discussões sobre o Lume e, ao João, pelo devir-criança.

Ao Cássio Nunes e à Kárita Garcia Soares pela transcrição de algumas outras fitas.

À assistência estudantil da UnB, que me garantiu a moradia na Colina, na Casa de Estudantes de Pós-graduação. Sem isso talvez não tivesse concluído esta etapa.

Às companheiras de apartamento, em especial Eneida e Milene. E aos vizinhos, que entre teses e dissertações tentavam traçar planos de fuga em alguns domingos de carnavais.

À Fundação Universidade Regional de Blumenau – FURB e ao corpo docente do Departamento de Artes pelo apoio à pesquisa.

Ao Ministério da Cultura pelo apoio com materiais para pesquisa e passagens para os eventos: I Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais (Experimentalismo e Identidade) e 60ª SBPC, onde foram publicados resumos da pesquisa.

Ao Eugenio Barba pela maestria e pela gentileza ao conceder uma entrevista.

À Leo Sykes que prontamente mediou o contato com Eugenio Barba; e ao Grupo de Teatro Udi Grudi pelo apoio no I Encontro de Diretores.

Ao diretor Norberto Presta por toda disposição e carinho e à Denise Garcia pelas conversações.

Ao Grupo Lume, por todo afeto:

Ao Luís Otávio Burnier, pela força da memória.

À Ana Cristina pelo olhar-lume-poesia

Ao Jesser pelo olhar-lume-confiança

À Naomi pelo olhar-lume-novidade

À Raquel pelo olhar-lume-graça

Ao Renato pelo olhar-lume-alegria

Ao Ricardo pelo olhar-lume-disponibilidade

Ao Simioni pelo olhar-lume-terno

Ao Queridíssimo José Divino Barbosa (o Barbosa) e à Desiree Caroline Valonga pela paciência entre tripés, fios, arquivos e livros.

À Cynthia Margareth, ao Eduardo Albergaria, ao Eduardo Okamoto, à Patrícia Alves, ao Pedro de Freitas pelo apoio no período do trabalho de campo.

A todos aqueles que colaboraram com a pesquisa: perguntando, respondendo, questionando, provocando, impulsionando...

O teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos.

(Antonin Artaud)

RESUMO

LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, com seus vinte e três anos de existência e experiência é um grupo de teatro - com sede na cidade de Campinas (SP)/ Brasil - de grande referência em estudos de processos cênicos nacional e internacionalmente. A presente dissertação “Entre Lumes e Platôs: Movimentos do Corpo-Coletivo-em-Criação (Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)” busca compreender possíveis contribuições do LUME à criação de técnicas para o trabalho de ator. Neste trabalho foi possível perceber que tradição, trajetória e técnica são constructos de um *plano de consistência* da experiência coletiva em teatro. E que este plano de consistência - o processo de experimentação e a contínua criação do corpo-coletivo – reverberará na ética-estética (entendendo estes conceitos como sendo indissociáveis e concomitantes). Em busca de territórios existenciais no campo teatral, foi possível: cartografar a concepção do grupo LUME através da análise de seu projeto escrito por Luís Otávio Burnier; por meio de entrevistas com os atuais integrantes do grupo, mapear relações entre a trajetória e elementos de tradição que o compõe, o tangenciam, o penetram e que transformam a pesquisa técnica do grupo; e ainda, conhecer, identificar, perceber e agrimensar nas entrevistas concedidas pelos integrantes do LUME algumas ‘contaminações’ que compõem a heterogeneidade do grupo. Com base em estudos conceituais e reflexões sobre as práticas do teatro contemporâneo e com linhas do pensamento filosófico, especialmente contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a experiência da pesquisa se materializa enquanto tensões entre as fronteiras das práticas teatrais e de outras disciplinas.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Teatro de Grupo; LUME; Corpo

ABSTRACT

LUME, the Interdisciplinary Nuclear of Theater Research of Unicamp, with its twenty three years old of experience and existence, is a group of theater – with its headquarters on Campina's city (São Paulo) / Brazil – with major international and national reference of scenic process study. This present dissertation “Between Lumes and Platôs: Movements of the Collective-Body-in-Creation (Experiences with the interdisciplinary Nuclear of Theater Research of Unicamp)” seeks to understand the possible contributions of Lume in to the creation of techniques to the work of actor. In this work was possible to realize that tradition, trajectory and techniques are constructs of a *plan consistency* of collective experience in theater. And that this plan of consistency - the process of continuous experimentation and creation of the body-collective – will reverberate on the ethical-aesthetic (understanding this concepts as indissociable and concomitant). Searching existential territories in the theater, was possible : to map the conception of Lume through analysis of their project, written by Luis Otávio Burnier; actor's work through interviews with current members of the group, to map relations between trajectory and traditional elements that integrates it, touch it, penetrate it, and that transforms the group technical research; and yet, to know, to identify, to percept and measure on the interviews given by members of the LUME some “contaminations” that compose the group heterogeneity. Based on conceptual studies and reflections on the practices of contemporary theater, with lines of philosophical thought, especially the Gilles Deleuze and Felix Guattari thought, the experience of the research is materialized as tensions between the boundaries of theatrical practice and other disciplines.

Keywords: Performing Arts; Theater Group; LUME; Body

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 – Ensaio do Espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 15.

FOTOGRAFIA 2 – Ensaio do Espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 28.

FOTOGRAFIA 3 – Logotipo do LUME na década de oitenta, 58.

FOTOGRAFIA 4 – Ensaio do Espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias* (da esquerda para direita: Jesser, Ricardo, Naomi e Ricardo), 144.

FOTOGRAFIA 5 – *Casa*, sede do grupo LUME em Campinas, 145.

FOTOGRAFIA 6 – *Mapa de viagem*, lugares onde o grupo LUME viajou, 154.

FOTOGRAFIA 7 – *Seqüência de cenas*, Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti no espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 186, 187.

FOTOGRAFIA 8 – Jesser de Souza em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 188.

FOTOGRAFIA 9 – *Seqüência de cenas*, Ricardo Puccetti em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 189.

FOTOGRAFIA 10 – Ricardo Puccetti em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 194.

FOTOGRAFIA 11 – Carlos Roberto Simioni em ensaio do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, 195.

FOTOGRAFIA 12 – *Seqüência de fotos*, Objetos de cena do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, 196.

FOTOGRAFIA 13 – *Seqüência de fotos*, Objetos de cena do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, 197.

FOTOGRAFIA 14 – Carlos Roberto Simioni em ensaio do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, 198.

FOTOGRAFIA 15 – Carlos Roberto Simioni em ensaio do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, 199.

FOTOGRAFIA 16 – Raquel S. Hirson (à esquerda) e Ana Cristina Colla (à direita) em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 199.

FOTOGRAFIA 17 – Raquel S. Hirson (à esquerda) e Ana Cristina Colla (à direita) em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 200.

FOTOGRAFIA 18 – Raquel S. Hirson em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 202.

FOTOGRAFIA 19 – Ana Cristina Colla em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 202.

FOTOGRAFIA 20 – Ricardo Puccetti no espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 204.

FOTOGRAFIA 21 – Os sete integrantes do grupo LUME em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias* (da esquerda para direita: Ricardo, Raquel, Naomi, Jesser, Carlos, Ana Cristina e Renato), 205.

FOTOGRAFIA 22 – *Sapatos de palhaço*, espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 206.

FOTOGRAFIA 23 – Carlos Roberto Simioni no espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 206.

FOTOGRAFIA 24 – Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti no espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 207.

FOTOGRAFIA 25 – *O jardim*, cenário do espetáculo do LUME *Cravo, Lírio e Rosa*, 216.

FOTOGRAFIA 26 – *Fábrica de chapéus*, cenário do espetáculo do LUME *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, 216.

FOTOGRAFIA 27 – Ana Cristina Colla e Jesser de Souza em ensaio do espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, 218.

FOTOGRAFIA 28 – Ana Cristina Colla (centro), Jesser de Souza (à direita), Raquel S. Hirson (à direita) e Renato Ferracini (à esquerda) em ensaio do espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, 221.

FOTOGRAFIA 29 – Jesser de Souza em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 222.

FOTOGRAFIA 30 – Ana Cristina Colla em ensaio do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, 224.

FOTOGRAFIA 31 – Ricardo Puccetti em espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, 234.

FOTOGRAFIA 32 – Carlos Simioni em espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, 246.

Observação: Todas as fotografias apresentadas nesta dissertação são de minha autoria e fazem parte do acervo audiovisual coletado em trabalho de campo. A arte gráfica - apresentada nos intervalos, folhas entre os Movimentos - foi elaborada pela autora e pelos colaboradores Kárita Garcia Soares e Raphael Bubeck Carvalho.

LISTA DE APÊNDICES

Objetivos e metodologias: capturar o “objéti”, 247

Roteiro semi-estruturado das Entre(vistas), 249

ObservatóriOficina: *Corpo como fronteira*, 254

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS, 10

LISTA DE APÊNDICES, 12

INTRODUÇÃO: *do desejo*, 15

Da criação da escrita artística, 16

Da escolha do Lume, 19

Do pluralismo da metodologia, 22

PRIMEIRO MOVIMENTO: *Corpo-Lume*, 28

Lumiar: dos afluentes do corpo-Lume, 29

Luminar: de Luís Otávio Burnier, 30

Ator-criador, 30

Criador-pesquisador, 33

Pesquisador-professor, 36

Diretor-mestre, 44

Iluminar: da concepção do LUME, 58

Lume: Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, 59

Barba e Burnier: um encontro de corpo-em-vida, 62

Técnica-em-vida: (in)visível corpo, 79

Dança pessoal: memórias dos corpos misturados, 113

SEGUNDO MOVIMENTO: *Corpo-coletivo-em-criação*, 144

Luminescência: das vivências com o corpo-lume, 145

Luzir: do continuum, 147

Criação coletiva: corpo-coletivo, 148

Aprender-a-aprender no Teatro de Grupo: corpo sem órgãos, 162

Olhar: corpo-receptáculo, 186

TERCEIRO MOVIMENTO: *Fotogramas que dançam (Lumiar, Iluminar e Luzir: movimentos para um documentário-LUME)*, 222

CONCLUSÕES: *A minha maneira de estar sozinha*, 224

Limiar: do corpo-fronteira, 225

Das fluências do dançar entre lumes e platôs, 226

Do devir-Lume, 230

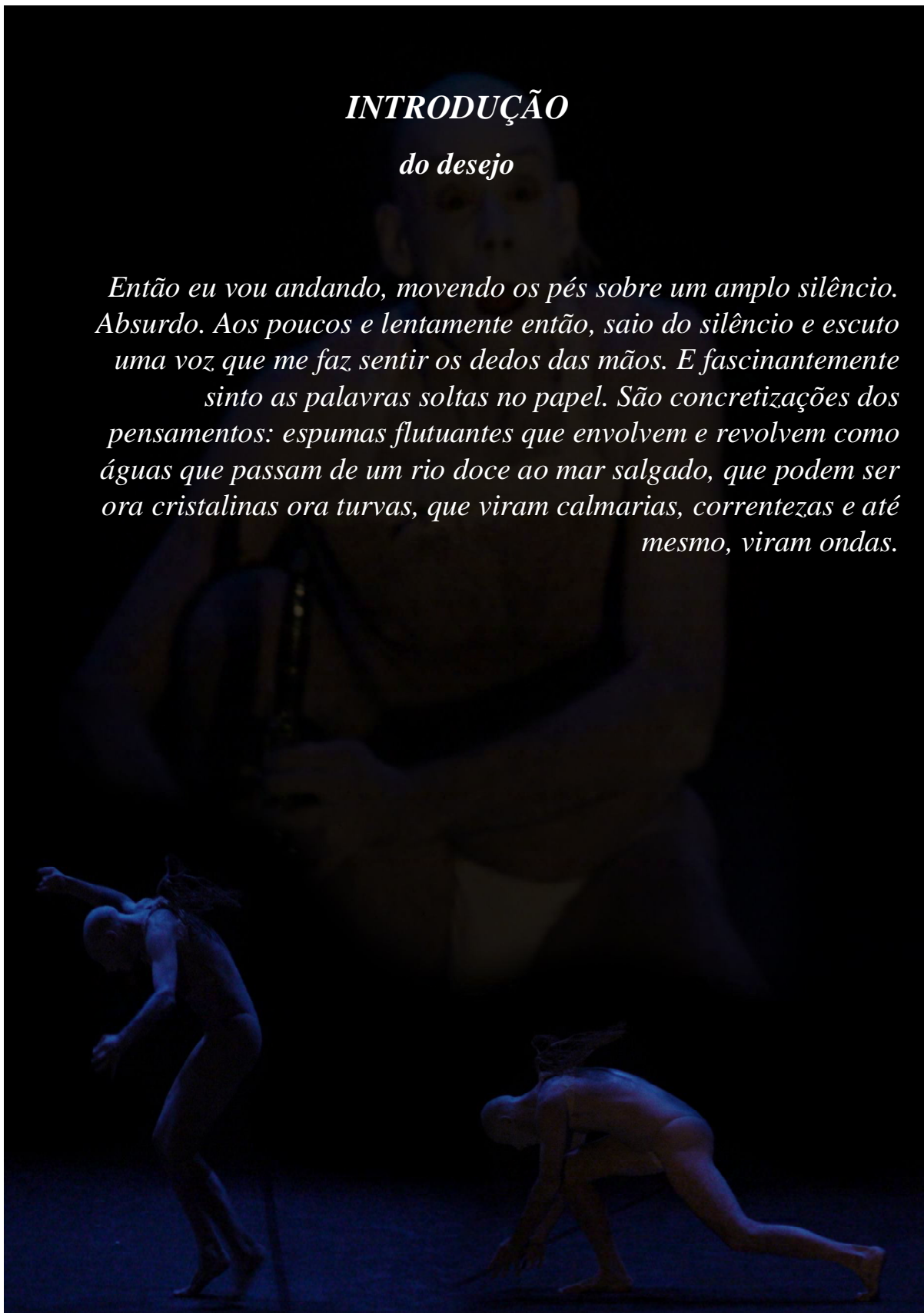
REFERÊNCIAS, 234

APÊNDICES, 246

INTRODUÇÃO

do desejo

Então eu vou andando, movendo os pés sobre um amplo silêncio. Absurdo. Aos poucos e lentamente então, saio do silêncio e escuto uma voz que me faz sentir os dedos das mãos. E fascinantemente sinto as palavras soltas no papel. São concretizações dos pensamentos: espumas flutuantes que envolvem e revolvem como águas que passam de um rio doce ao mar salgado, que podem ser ora cristalinas ora turvas, que viram calmarias, correntezas e até mesmo, viram ondas.



Da criação da escrita artística

*A chama é
uma ampulheta
que escorre para o alto.
Mais leve do que a areia que desmorona,
a chama constrói sua forma,
como se o próprio tempo
tivesse sempre alguma coisa a fazer.*

(Gaston Bachelard)

A poesia projeta, talvez, um pouco do meu processo de pensar-em-escrever. A dificuldade e ao mesmo tempo o desejo me motivam e me desafiam. Escrevo em primeira pessoa (eu) nesta dissertação por achar que o desenvolvimento das palavras faça mais sentido aqui operando desta maneira.

Entre o rigor acadêmico e a descoberta da escrita artística permito deixar as palavras tomarem corpo. As palavras lidas e sentidas podem ser percebidas como experiências corpóreas que vocalizam e reverberam não só descrições de processos, mas reflexões com o processo. O desejo que se movimenta aqui é um vaso dilatador, é uma potência criadora. O desejo é corpo tomado pela mistura de afectos eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos, uma “[...] atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente o porquê; formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade” (ROLNIK, 2006, p.31).

Ao pensar-em-escrever estas páginas percebi as minhas “primeiras” sensações artísticas e, em seguida e em camadas fui revelando aos poucos mapas das minhas vivências, as quais há muitos anos já me faziam experimentar o gosto desta pesquisa. As palavras também são apresentações de uma prática. Penso, pois, que para além de uma teoria, a presente dissertação apresenta uma prática crítica. A arte teatral é uma manifestação em vida e, portanto, não é simples objeto de estudo, mas um engendramento de desejos que têm suas especificidades e estão em relação a um grande pensamento filosófico. Não pretendo, então, nenhum cientificismo, historicismo entre outros “ismos” a esmo... e se isso vier à tona será um dos erros que poderei vir a cometer, mesmo com todos os cuidados que posso tomar.

O teatro chegou para mim quando criança. Brincava de ser outras pessoas, animais, bichos e plantas. Era o meu prazer de criar, de migrar, de inventar... Entrava por uma porta e era um cachorro e saía por outra porta dando aula de matemática. Meu sonho era ser dançarina porque achava bonito os cancãs de filmes antigos, mas dançava na ponta dos pés porque acreditava que as bailarinas eram anjos desafiando a gravidade, por isso, fiz um pouco de dança moderna ainda quando infante; tive vontade de ser açougueira aos cinco anos de idade, porque adorava a sensação de fatiar a textura da carne vermelha; rezava cantando músicas que aprendia na escola; adorava música clássica e pedi para minha mãe um piano, mas era muito custo para nós. E gostava também de perguntar o porquê de tudo para o meu pai: perguntava quem veio antes: a galáxia ou o universo, o sol ou a terra... E perguntava também o que tinha depois das estrelas... Li *O menino maluquinho*, *Bem do seu tamanho*, *A bolsa amarela*, *O Pequeno Príncipe*, *O Mundo de Sofia*, *A paixão segundo G.H*, *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, *Ensaio sobre a cegueira*, *A Toupeira que queria ver o cometa*¹, entre outros tantos livros. Competi em natação dos sete aos dezessete anos, o que me fez cogitar a possibilidade de ser nadadora, mas meus joelhos me fizeram desistir de ser nadadora e professora de educação física. Não há como negar: sou, em parte, fluxo da minha época. Mas, para muito, além disto, me componho pessoal e profissionalmente nas viagens aos passados e futuros possíveis por meio da literatura, da filosofia e das artes, áreas que me permitem transgredir cronologias e viajar no tempo-espaço.

Ingressei na Universidade de Brasília no primeiro semestre do ano de 2001. Nascida em São Paulo (SP) e vinda da cidade de Goiânia (GO) experimentei a sensação de liberdade de morar sozinha em uma cidade desconhecida, com desconhecidas pessoas e a possibilidade de fazer teatro, minha maneira apaixonada de viver. A Universidade me trouxe vários presentes... Bons e ruins. Possibilidades de abrir e fechar janelas. Passei a conviver de modo mais intenso com um corpo docente universitário, respirar também a cultura filtrada pela Universidade, consolidada nos mais diferentes espaços acadêmicos, os quais me lançaram o vislumbre de poder e querer aprender. Trabalhei em leituras de textos literários, cursos e oficinas de artes cênicas, montagens de peças, criação de muitas performances e exercícios de teatro, os quais me trouxeram grande enriquecimento pessoal, e mesmo que de forma não muito alegre me fizeram refletir o fazer teatral. E nesse tempo, percebi que cada pessoa se desenvolve em um processo de criação de acordo com sua experiência singular e coletiva concomitantemente e,

¹ Respectivamente os autores dos livros são: Ziraldo, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Antoine de Saint-Exupéry, Jostein Gaarder, Clarice Lispector, José Saramago, Rubem Alves.

notavelmente em um determinado contexto histórico. E fui sentido também o meu corpo como espaço e o corpo do teatro como espaço.

Em minha monografia de conclusão da graduação escrevi o processo do espetáculo *Abril*² e despretensiosamente tentei esclarecer o período de pesquisa e experimentação da peça. Peça que fala do *tempo* e suas relações. Relatei alguns dos passos em direção à busca de uma linguagem teatral, explorando a concepção de uma dramaturgia por meio de imagens poéticas e improvisações, a apreciação da ética e da estética da encenação de uma peça e a investigação corporal como atriz para o desenvolvimento da tríade treinamento-ensaio-performance. Estas motivações provocaram a vontade de continuar os estudos em nível de Mestrado: estudar o trabalho de ator, a prática corporal no encontro de outros espaços de atuação e a composição de dramaturgias.

Ainda na cartografia das experiências motivadoras do meu fazer teatral e da minha trajetória fui surpreendida com o que parecia óbvio, mas não tinha me atentado: sempre tive uma motivação para trabalhar com mapeamento de grupos para compreender os elementos teatrais que tangenciam e penetram as relações da *performance* teatral. No meu trabalho de iniciação científica³, realizado em 2002, por exemplo, investiguei elementos teatrais presentes na performance do *break*⁴. Na atuação dos grupos de *break* mapeados estavam elementos também presentes na atuação do grupo LUME: o estudo da presença cênica; a dramaturgia corporal, não necessariamente verbal, digamos; as interações artísticas; a fronteira entre dança e teatro; a investigação da mímese corpórea e do clown; a utilização dos chamados espaços não-convencionais. Nomadismo, heterogeneidade, coletividade já me perseguiram na escolha dos objetos de pesquisa, embora saiba que os grupos utilizam dispositivos muito diferentes e tenham contatos e contextos bastante diferentes. Ambos os estudos apresentam a realidade de um teatro de multiplicidades: possibilidades de ações dramáticas, cruzamentos entre rituais, antropofagias, tradições e transformações de técnicas. O corpo-*break*, assim como o corpo-lume, é um território de memória singular.

A área de concentração desta pesquisa de mestrado é “Cenas Contemporâneas” e a linha de pesquisa “Processos Composicionais para a Cena”. Desde o pré-projeto, elaborado

² Texto dramático escrito por Luciana Mauren e Natássia Garcia no ano de 2005, apresentado na monografia *Abril: da concepção à hora do nascimento*, projeto de diplomação para obtenção do título de bacharel em Interpretação Teatral, Artes Cênicas, na Universidade de Brasília em 2006.

³ *Cultura Popular: o Hip-Hop e a Teatralidade no DF*, pesquisa de iniciação científica realizada de 2002 a 2003, orientada pela professora Dra. Mércia Pinto – NEMUR (Núcleo de Estudos e Músicas Urbanas)/ MUS/ IdA/ Universidade de Brasília.

⁴ *Break* [breik] I s. fratura; brecha; interrupção; pausa. II v. (pret. Broke, p.p broken) quebrar, romper, fraturar; esmagar; rachar; interromper; levar à falência; transgredir; arrombar; amortecer; quebrar relações com; raiar, suger. III Dança solo característica do movimento hip-hop, criada em 1970 pelo DJ Afrika Bambaataa (AURÉLIO VIRTUAL).

para o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, o objetivo foi explorar as singularidades corporais como constructo de uma dramaturgia contemporânea que atenda às necessidades da pesquisa de ator em processos colaborativos e/ou criações coletivas.

Da escolha do Lume

A chama determina a acentuação do prazer

de ver algo além do sempre visto.

Ela nos força a olhar.

(Gaston Bachelard)

Um objeto sempre é (re)velado de acordo com o lugar que é iluminado ou sombreado, descoberto ou omitido. Cada lumiar pode apresentar outras formações e/ou deformações. Transformações! As concepções sensíveis são interferências que tangenciam o olhar do estudo em questão. As escolhas para as análises de um objeto não excluem também outras abordagens, talvez omitidas, mas as opções elucidadas aqui podem ser propulsoras para discussões e incursões a partir de outros vieses. A omissão, todavia, não é somente a ausência ou a não-existência ou a não-consciência da existência. Ao contrário, traz a complexidade do pensamento humano, a possibilidade de escolha e a existência de um amplo universo conceitual.

Este projeto de vida se iniciou no momento em que senti a necessidade de buscar e compreender a musicalidade do nosso tempo vital: o corpo. Neste sentido, e neste tempo próprio trago a necessidade da percepção das fronteiras do meu corpo, que se relaciona com um corpo-coletivo, LUME, o qual está em criação contínua; e também a busca de compreender como meu corpo se expressa em criação artística. Por isso trata-se de um corpo-coletivo-em-criação. Conceitos de corpo que se criam continuamente e conceitos do corpo em criações artísticas. Aqui estão alguns dos registros dos meus olhares que se misturam. Meu olhar contemplativo: olhar de observadora-pesquisadora em arte, um olhar-*theoros*, o qual testemunha na contemplação na meditação na especulação, na *theoria* - mas também, meu olhar-sentido - olhar de quem sentiu e compartilhou vivências em arte e transformou as realidades dos olhares. Mais que dois tipos de olhares, são infinitas camadas de afetos, como o “olhar” em grego, que tem oito formas de olhar que juntas formam a palavra *teoria*. Contudo,

mais que dois mais que oito mais que muitos... os olhares são responsáveis pelas palavras, imagens.

As palavras-imagens que permeiam os movimentos são superfícies de sentidos invisíveis. As palavras-imagens são aqui, o trampolim para o olhar profundo, mesmo que sendo sopros na superfície da pele. As palavras-imagens colhidas e escolhidas movimentam estados e provocam reações fotoquímicas e, os olhos parecem ser os primeiros responsáveis pela captação destes estímulos luminosos - luzes que potencialmente são transformadas em corpo, as luzes que se formam corpo. Mas para uma pessoa míope como eu, ou melhor, quase cega, o olhar não é possível ou suficiente somente neste órgão de visão, por isso, busco explorar as dimensões do corpo sinestésico-cinestésico. Ou seja, um corpo-sinestésico que se atenta aos diferentes planos sensoriais (tato, olfato, visão, audição, paladar) e que se relaciona com metáforas e com o sabor da estética e o gosto pela arte; um corpo-cinestésico que compreende a fisicidade, o peso, a leveza, a consistência do próprio corpo. Esta minha realidade míope traz consigo uma qualidade: a falta de foco. Este movimento-míope composto entre o desfocar e o focar é o vetor desta pesquisa. E é, então, imagem difusa em movimento. Uma dança em busca do foco: o corpo: a ótica míope do recorte: a produção do corpo.

A presente pesquisa tem como foco o corpo e como objeto de investigação, o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, fundado por Luís Otávio Burnier em 1985, juntamente com a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - localizado no estado de São Paulo/ Brasil. O grupo apresenta há vinte e três anos contribuições sobre a investigação do trabalho de ator, bem como participa, fomenta, estimula, experimenta questionamentos do fazer teatral contemporâneo. Trabalhando em territórios da cultura brasileira, interage entre aspectos ditos regionais, ditos ocidentais e ditos orientais na nossa cultura. Digo ‘ditos’, pois muitas vezes estes aspectos culturais se hibridizam, se misturam e embora surjam de contaminações territoriais já compõem a nossa cultura. O grupo, além de apresentar espetáculos tornou-se referência por contribuir com a formação de profissionais da área escrevendo e publicando seus processos criativos e fomentando intercâmbios e intervenções em redes de coletivos teatrais. A perspectiva de lançar um breve olhar ao grupo LUME é apontar contribuições para metodologias em processos criativos coletivos e, ainda, pontuar investigações de técnicas corporais.

O desejo de elaborar a pesquisa aqui exposta, também foi gerado por sucessivas experiências: em 2003, quando tive um semestre de aula com o professor Camilo Vacalebri, nas quais ele utilizava das técnicas apresentadas no livro *A arte de não interpretar como*

*poesia corpórea do ator*⁵ de Renato Ferracini, integrante do Grupo LUME; em 2004, pela leitura - sugerida pelo professor Fernando Villar - da dissertação *Da minha janela vejo...*⁶ de Ana Cristina Colla, também integrante do Grupo LUME; em 2005, pela leitura do livro do proponente do projeto do Grupo LUME, Luís Otávio Burnier, *Arte de Ator: da técnica à representação*⁷; em 2006, pela oficina *Presença do ator*, ministrada pelo integrante do Grupo LUME, Carlos Simioni, no Teatro da Caixa Econômica, em Brasília; ainda em 2006, pelo workshop *Voz e Ação Vocal*, ministrado também por Carlos Simioni e pela apresentação do espetáculo *Shi-Zen 7 Cuias* de autoria do Grupo LUME, ambos na programação do II Festival Internacional de Teatro do Corpo Ritual, em Goiânia. Foram estes encontros com o LUME que impulsionaram a escolha de outros caminhos de atuação como atriz e, foram definitivos de fato e de afeto, para a escolha do meu material de pesquisa no mestrado. O LUME é, pois, caminho próximo àquele que eu busco para as práticas em arte e para se pensar o corpo em arte.

Houve momentos neste trabalho em que eu fui uma perseguidora de recortes de imagens, de tempos de vida, de lapsos de memórias caleidoscópicas. Espero, sinceramente através da escrita, consolidar um pouco mais a relação atriz-pesquisadora. Uma tarefa prazerosa por toda generosidade da equipe do LUME e, ao mesmo tempo, delicada e difícil por ter que examinar parte da rotina de um grupo e escrever sem preconceitos e, ainda sim, de maneira crítica. A idéia, portanto, não é somente fazer um elogio ao LUME, mas antes, pensar o teatro. Esse trabalho se torna, neste sentido, tão violento quanto contemplativo porque está na tensão entre o prazer de um espectador-pesquisador e as preocupações de uma mestrandabrusiliense-estrangeira em terras campineiras.

O que eu procurei num primeiro momento foi traçar as relações entre a tradição, trajetória, técnica, a ética e a estética do grupo LUME, entendendo que estes são elementos fundamentais no *plano de consistência*⁸ (Povoamento pelo fluxo, Intensidade e Produção Coletiva) de um grupo teatral. E na compreensão de como possivelmente se compõe o grupo LUME, ou seja, qual é seu “plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p.8 – grifos e parênteses dos autores). Sendo estes platôs⁹ “[...] a terra firme, em diversas dimensões, com seus estratos físico-químicos, orgânicos, antropomórficos, maquínicos,... Princípios, meios e fins que permeiam a

⁵ FERRACINI Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁶ COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa do Lume*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

⁷ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

⁸ Tratarei mais profundamente do conceito do *plano de consistência* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1) ao longo da dissertação.

⁹ Tratarei mais profundamente do conceito do *platô* ao longo da dissertação.

subjetividade que depende de uma infinidade de sistemas maquínicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p.11). Feito isso, eu compreendi melhor como é possível chegar a uma técnica pessoal, algumas metodologias para o encontro de uma técnica pessoal, da qual falarei no curso da dissertação.

Neste sentido, quero firmar que as experiências com o LUME me levaram a escrever esta dissertação e, portanto, não me preocupei em escrever “sobre” o grupo LUME buscando uma linearidade histórica, mas busquei sim, uma contextualização histórica devido à complexidade do objeto. A divisão da dissertação, os movimentos, não são fragmentações do pensamento, mas articulações, orientações para a leitura do processo. Que todos os leitores destes escritos possam compreender que se trata de uma pesquisa aberta interpelada pela sua própria experiência e pela abertura de uma aprendizagem em movimentos de grupo.

Do pluralismo da metodologia

*Ver é entrar num universo de seres que se mostram,
e não se mostrariam se não pudessem se esconder uns atrás dos outros ou atrás de mim.
Em outras palavras: olhar um objeto é vir habitá-lo
e daí buscar todas as coisas segundo a face que voltam para ele.
Mas, na medida em que as vejo também,
permanecem moradas abertas a meu olhar, e,
situado virtualmente nelas, percebo já em diferentes ângulos o objeto central da minha visão atual.
Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.*

(Merleau-Ponty)

A escrita são escolhas de um processo criativo de pensamento. Quero dizer com isso que sinto a palavra como uma película¹⁰ do que está sendo dito. A performance da escrita não é só o ‘produto’ da pesquisa. Pesquisa esta, que também percebo como uma sala de ensaio onde se é possível errar para aprender. A meu ver esse processo de pesquisar é, pois, um emaranhado de experiências e investigações e vivências, as quais se atentam para a minha própria prática como atriz-pesquisadora, sobretudo, contribuem com a compreensão das

¹⁰ [Do latim *pellicula*] 1) Camada muito delgada que envolve ou recobre certas substâncias. 2) Pele ou membrana muito fina. 3) Pedacinhos da epiderme que se desprendem por efeito de febre, queimadura. 4) Filme (AURÉLIO VIRTUAL).

formações do teatro brasileiro e do grupo LUME. A dissertação é, contudo, apenas parte de um fluxo contínuo.

Nestas folhas e, neste registro, olhares se formaram, mas nem todos se firmaram. Procurei valorar aqui os problemas levantados desconfiando dos caminhos tomados, mas sem deixar de estimar as questões e as respostas que surgiram no curso dos estudos. Compreendendo que existe um intervalo entre conceito e experiência na pesquisa artística - ou seja, muitas vezes não há conceitos suficientes que abarquem as nossas experiências. Por isso, tomei a decisão de trabalhar com conceitos de autores que são das artes e de autores que não fossem necessariamente das artes, mas também pensaram as artes, como Gilles Deleuze e Félix Guattari, por exemplo.

O corpo do texto, para tanto, foi organizado em três capítulos, ou o que prefiro chamar de três movimentos. Movimentos que embora disponibilizados nesta seqüência (primeiro, segundo e terceiro) não necessariamente aconteceram nesta ordem.

O Primeiro Movimento é dedicado à apresentação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (LUME), escolhido como objeto de estudo. Então, principalmente a partir das entrevistas dos integrantes, apresento: o proponente do projeto do LUME, Luís Otávio Burnier; e as relações do projeto escrito por Luís Otávio Burnier com as experiências de Eugenio Barba. Neste movimento, são traçadas em síntese, relações entre tradições e trajetórias do LUME, relações estas que definiram as linhas de pesquisa do grupo. No Segundo Movimento, com suporte do material do trabalho de campo - meu diário de bordo; as filmagens de ensaios e de apresentações dos espetáculos; e fotografias dos espetáculos - tento perceber questões a respeito da continuidade do Grupo LUME após o falecimento de Luís Otávio Burnier; e como os procedimentos de investigação da técnica e a técnica do LUME reverberam na estética dos espetáculos, buscando encontrar possibilidades de análise da prática da criação coletiva do LUME. O Terceiro Movimento, aparentemente último movimento desta dissertação, é um documentário, concebido a partir da edição do material bruto (cerca de 20 horas de gravação) do trabalho de campo. Elaborado como parte da dissertação ele possui cenas dos bastidores do grupo, cenas de espetáculos e trechos das entrevistas realizadas. O recorte do LUME apresentado no Terceiro Movimento é como uma composição coreográfica, porque trago com as imagens em movimento cortes-móveis, fotogramas¹¹ que dançam, Silencio-me para dar voz ao LUME. As imagens/vozes

¹¹ [De *foto-* + *-grama*] 1) Quadro de filme cinematográfico. 2) Impressão em papel fotográfico de objetos transparentes ou não, feita sem o auxílio de uma câmera (AURÉLIO VIRTUAL).

“capturadas” por mim, estão entre o profissionalismo do teatro e o amadorismo cinematográfico, mas aprendendo experimentar.

O Grupo LUME em sua trajetória, nesses vinte e três anos, produziu os espetáculos: *Macário* (1985), direção de Luís Otávio Burnier; *Duo para Piano e Mímica* (1985), direção de Luís Otávio Burnier; *Guarani* (1986), direção de Luís Otávio Burnier; *Kelbilim, o cão da divindade* (1988), direção de Luís Otávio Burnier; *H2 Olos* (1988), direção de Luís Otávio Burnier; *Nostos* (1990), direção de Luís Otávio Burnier; *Wolzen* (1991), direção de Luís Otávio Burnier; *Sleep e Reincarnation from the Empty Land* (1991), direção de Natsu Nakajima; *Valef Ormos* (1992), direção de Luís Otávio Burnier; *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (1993), direção de Luís Otávio Burnier; *Anoné* (1995), direção de Carlos Simioni; *Mixórdia em Marcha-Ré Menor* (1995), direção Ricardo Puccetti; *Cnossos* (1995), direção de Luís Otávio Burnier; *Contadores de Histórias* (1995), direção de Ricardo Puccetti; *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), direção de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti; *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta* (1997), direção de Anzu Furukawa; *La Scarpetta* (1997), direção de Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti; *Parada de Rua* (1998), direção de Kai Bredholt e LUME; *Café com Queijo* (1999), direção LUME; *Um dia...* (2000), direção Naomi Silman; *Shi-Zen, 7 Cuias* (2004), direção de Tadashi Endo; *O não-lugar de Ágada Tchainik* (2004), direção de Sue Morrison; *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006), direção de Norberto Presta; *Sopro* (2006), direção de Tadashi Endo; e *Kavka* (2007), direção de Naomi Silman. Dos espetáculos citados, o LUME ainda hoje mantém em seu repertório *Kelbilim, o cão da divindade*; *Cnossos*; *Cravo, Lírio e Rosa*; *Parada de Rua*; *Café com Queijo*; *Um dia...*; *Shi-Zen, 7 Cuias*; *O não-lugar de Ágada Tchainik*; *O que seria de nós sem as coisas que não existem*; *Sopro*; e *Kavka*. Dos espetáculos do repertório pude assistir *Kelbilim, o cão da divindade*; *Cnossos*; *Cravo, Lírio e Rosa*; *Shi-Zen 7 Cuias*; *O que seria de nós sem as coisas que não existem*. Destes, somente não consegui fotografar e filmar *Cnossos*. Mas ainda sim, ele estará presente nas imagens que minhas palavras também podem provocar.

A criação de um banco de dados (diário de bordo, entrevistas, fotografias, imagens de espetáculos e treinamentos, e levantamento bibliográfico e conceitual) foi necessária para esclarecer a especificidade da análise de conteúdo e o campo de ação da análise de conteúdo. Sobretudo, foi de fundamental importância para lidar com a heterogeneidade do grupo observado. O trabalho de campo junto ao grupo LUME foi essencial para criar dispositivos teóricos nos quais não se busca representar o conteúdo de um documento somente sob um outro olhar, mas também do próprio olhar do objeto. Isso facilitou a organização, a consulta e a

referenciação do objeto. Posso dizer também: um processo de transformação do tratamento das informações com o propósito de armazenar dados, criar um banco de pesquisa mais acessível ao “observador” para explorar a pertinência do tema.

Para isso escolhi vivenciar dois meses de atividade intensiva de observação junto ao grupo. Permaneci em trabalho de campo nos meses de fevereiro e março de 2008, em Barão Geraldo, Campinas, onde está a sede do LUME. Acompanhei os trabalhos de administração, apresentação de espetáculos e oficinas. As oficinas ministradas pelo grupo, durante todo o mês de fevereiro, aconteceram no mesmo período do VI Feverestival¹². Durante o mês de março, acompanhei as apresentações dos espetáculos do grupo, no Teatro Luís Otávio Burnier, em Campinas.

Neste período, foram observados cinco espetáculos do grupo – e em média dois ensaios de cada um deles – *Cnossos*; *Kelbilim*, *O cão da divindade*; *O que seria de nós sem as coisas que não existem*; *Cravo, Lírio e Rosa*; e *Shi-Zen 7 Cuias*. Foram propostos questionários¹³ aos participantes das oficinas ministradas pelo LUME em fevereiro de 2008; e propostas entrevistas¹⁴ com os atores-integrantes que compõem atualmente o grupo (Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti) e com a coordenadora do grupo, Suzi Frankl Sperber¹⁵. Também neste período pude entrevistar o diretor Norberto Presta¹⁶, convidado pelo grupo a dirigir o espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*. Anterior ao trabalho com o LUME, no período de outubro de 2007, foi realizada uma entrevista com o diretor Eugenio Barba¹⁷, no I Encontro de Diretores, em Brasília. Entrevista esta que procurou apurar questões sobre a transformação de conceitos e técnicas do Teatro Laboratório de Jerzy

¹² O *Feverestival* - Festival Internacional de Teatro de Campinas acontece sempre no mês de fevereiro. O festival ocorre na cidade de Campinas, no distrito de Barão Geraldo realizando apresentações em diversos espaços culturais da cidade. Produzido pelo Espaço Cultural Semente, pela Associação Zero Zero de Cultura e pelo Grupo de Pesquisa Teatral TAO, desde 2002, o *Feverestival* é um evento que se caracteriza como uma possibilidade de encontro e intercâmbio entre artistas de várias regiões do Brasil e do mundo. Tem como objetivo promover uma mostra de teatro, ocupar os espaços culturais da cidade de Campinas e, ainda, refletir sobre a prática da cultura. O evento, que conta com o apoio de vários grupos da região, como é o caso do Lume, é composto por mesas redondas, espetáculos teatrais, workshops, entre outras atividades (Texto elaborado a partir do conteúdo do site www.feverestival.com.br, visitado em 2008, e da pesquisa de campo).

¹³ Os questionários e os dados analisados, embora não se encontrem nesta dissertação, serão disponibilizados em forma de artigo.

¹⁴ O roteiro das entrevistas semi-estruturadas encontra-se nos apêndices desta dissertação. Devido ao imenso volume de material e a densidade das entrevistas, optou-se por não publicá-las na íntegra neste trabalho.

¹⁵ Devido a problemas de saúde da coordenadora, infelizmente, a entrevista não pôde ser realizada. Contudo, a coordenadora foi contactada para que sua entrevista seja realizada posteriormente, na continuidade da pesquisa sobre Teatro de Grupo.

¹⁶ Norberto Presta, ator e diretor argentino, é do Via Rosse Teatro da Itália.

¹⁷ Eugenio Barba (1936 -), ator e diretor italiano, após ter sido assistente de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, funda o grupo teatral Odin Teatret, em Oslo, Noruega e, posteriormente na Dinamarca. Odin Teatret é um grupo de teatro fundado em outubro de 1964, formado por atores de várias nacionalidades e dirigido por Eugenio Barba (MARIZ, 2007, p.49).

Grotowski¹⁸ por Eugenio Barba; e ainda sobre como Barba vê possíveis influências, convergências e divergências entre o trabalho dele e o trabalho de Luís Otávio Burnier e, ainda, entre o trabalho do LUME e o trabalho do Odin Teatret. Com exceção dos dois diretores entrevistados, Eugenio Barba e Norberto Presta, as demais entrevistas foram registradas em vídeo, além de registradas em gravador.

Para análise de aspectos da estética do grupo também foram considerados os espetáculos *Sopro*, assistido no Festival Internacional de Brasília Cena Contemporânea de 2006 e *Café com queijo* visto em DVD editado pelo grupo, além das leituras dos livros publicados pelos integrantes do grupo a respeito de suas experiências no LUME. No período da pesquisa também participei efetivamente de quatro oficinas ministradas por integrantes do grupo LUME, sendo que uma delas (*Corpo como fronteira*)¹⁹ como participante-observadora e duas oficinas com o diretor Eugenio Barba. Foram respectivamente: *Oficina de direção* no I Encontro de Diretores (Brasília, DF, 2007); *Corpo como fronteira e Teorias sobre o corpo* ministradas por Renato Ferracini, no VI Festival (Campinas, SP, 2008); *O ator e suas antropologias*, ministrada por Carlos Simioni, Júlia Varley, Iben Nagel Hasmussen²⁰ e Eugenio Barba, no Festival Teatro Corpo Ritual (Goiânia, GO, 2008); *Experientia: criador e criatura* ministrada por Norberto Presta, Raquel Scotti Hirson e Sabine Uitz²¹, no SESC (Campinas, SP, 2008).

A intenção das entrevistas e a análise de conteúdo é a in(ter)ferência de conhecimentos relativos às condições de produção do grupo LUME (ou, eventualmente, de recepção dos espetáculos), in(ter)ferência esta que recorre a indicadores qualitativos e/ou quantitativos. As entrevistas, embora com corpos diferentes, apresentam algumas matrizes de perguntas num mesmo princípio de condução (entrevistas semi-estruturadas), ou seja, houve a preocupação de mapear em todas elas as relações entre: tradição, trajetória, técnica, ética e estética. Por isso, foram elaboradas questões a respeito da memória; das influências e das relações com diretores e mestres; da relação dos integrantes com a pesquisa em grupo; da formação de metodologias e técnicas; e dos aspectos estéticos dos espetáculos.

Penso ser importante destacar que o conteúdo das falas das entrevistas é marcado pela língua, aspecto coletivo da linguagem. A fala é, pois, o aspecto actual (em ato) da linguagem, a

¹⁸ Jerzy Grotowski (1933 - 1999), pesquisador teatral polonês autor do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*. Falarei de alguns aspectos do trabalho de Grotowski no Primeiro Movimento.

¹⁹ A descrição desta oficina, na íntegra, encontra-se nos apêndices desta dissertação. Vale ressaltar que a descrição é referente à experiência de 2008. O ator-pesquisador Renato Ferracini, tem uma metodologia de trabalho, mas esta não se fixa, portanto, a oficina nunca será exatamente igual à descrição da dissertação.

²⁰ Ambas atrizes citadas são do grupo Odin Teatret, ainda dirigido por Barba.

²¹ Sabine Uitz, atriz alemã, é do Via Rosse Teatro da Itália.

qual é definida por um conjunto de sistemas que autorizam combinações e regulamentam elementos definidos. O papel de uma investigação como esta é não se fixar somente na semântica procurando saber o que significa uma parte, antes tenta compreender o que se torna possível em qualquer parte, mas sem generalizações. Não é opção trabalhar com uma homologia, ou seja, utilizar somente parâmetros de semelhança, mas utilizar parâmetros da diferença. A análise do conteúdo propõe conhecer conceitos e palavras sobre as quais se debruçam atores, dançarinos, *performers*²². E perceber o discurso referente a essas realidades de enunciação.

Assim, trabalhando com vestígios de documentos escritos e audiovisuais o que se pôde descobrir ou suscitar? Pensar que estes vestígios são dados específicos, manifestações de estados contextualizados, dados e fenômenos num determinado espaço-tempo? Desvelar as singularidades de cada um dos integrantes, as subjetivações e processos de enunciação coletivas em sua trajetória e seus sentidos?

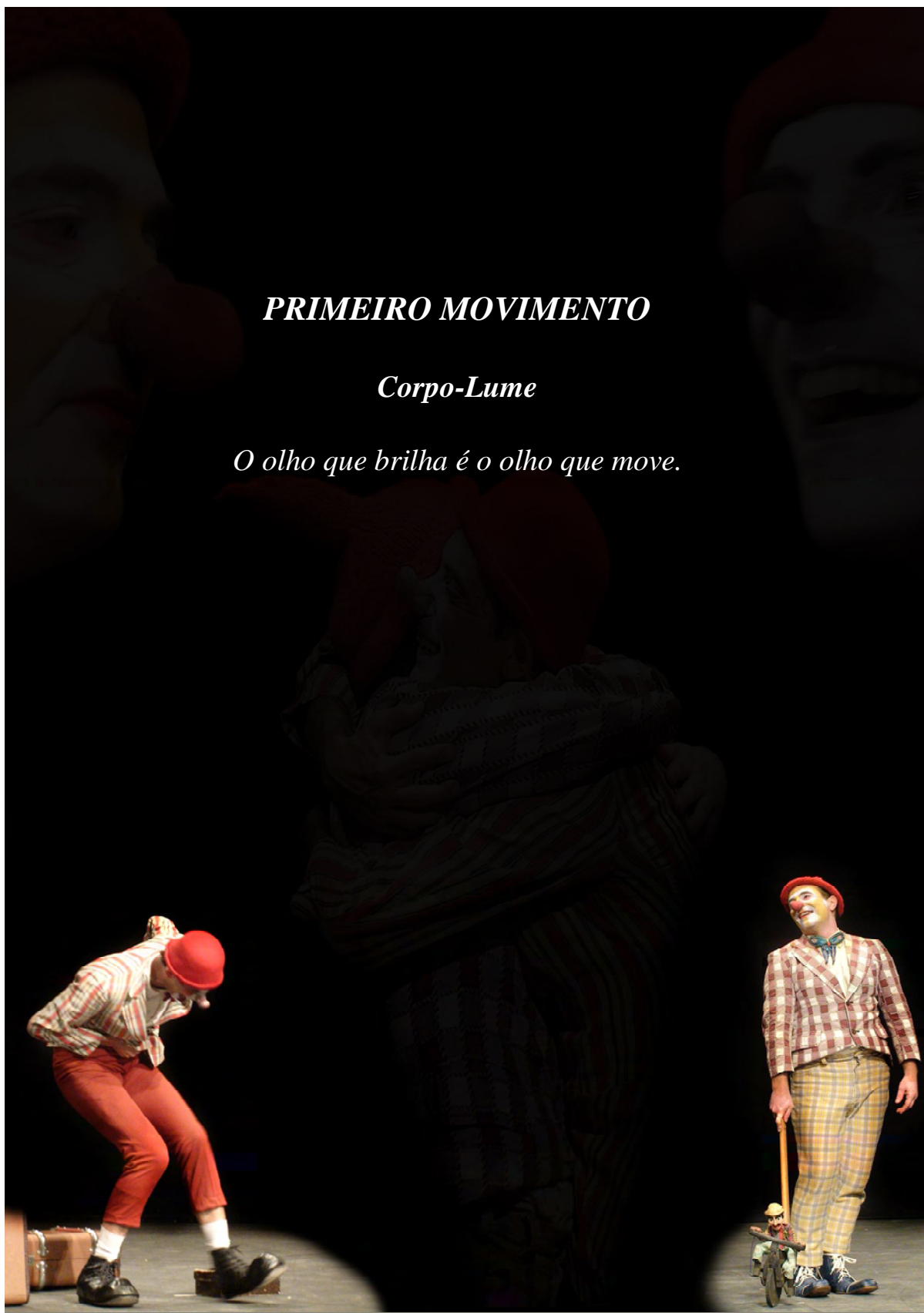
Desejo com esse material colocar em evidência possíveis subjetivações que fazem o corpo-coletivo-em-criação no teatro com ações pertinentes e potentes. Desejo encontrar fatos que dêem a artistas condições de produção, a partir da compreensão do sentido da enunciação coletiva do corpo que vibra e se projeta, *corpo-vibrátil-subjétil*! Assim, desviando o olhar para outra enunciação coletiva: alegre, intensa, povoada entre lumes e platôs. Desejo, sobretudo, criar continuamente...

²² A questão é que compreendo o ator como um artista performático! Em inglês é denominado *performer* tanto bailarinos quanto atores, a expressão *performer* é utilizada para designar o artista cênico, ou seja, aquele que realiza uma apresentação, uma *performance*. No Brasil, a expressão *performer* ainda está bastante relacionada com alguém que realiza uma improvisação, tornando o conceito de *performer* estrita (COHEN, 1989). Ademais, nesta dissertação, é possível perceber com o trabalho do LUME, algumas das mudanças das condições destas distinções e/ou separação entre ator, bailarino, dançarino, músico.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Corpo-Lume

O olho que brilha é o olho que move.



LUMIAR

dos afluentes do corpo-Lume

Lume: fogo; luz; clarão; brilho. Com esses sentidos vibrantes e com a energia destas palavras luminosas é que inspiro à escrita deste tópico. O LUME, enquanto grupo tem seu discurso, os integrantes do grupo também têm seus discursos e eu precisei me organizar para perceber como o grupo funcionava minimamente, para daí compreender como o “objeto” possivelmente se subjetiva. Ou seja, como se compõe o discurso e qual é o discurso do grupo, dos integrantes e das obras artísticas que eles apresentam. Então, para contextualizar o LUME, primeiramente faço uma apresentação de Luís Otávio Burnier, ator, criador do LUME e diretor do grupo até 1995. Burnier, *in memoriam*, será apresentado principalmente a partir das entrevistas dos integrantes que compõem atualmente o corpo de autores-atores-pesquisadores-colaboradores do LUME. Aqui, no tópico “Luminar”, com o olhar do corpo-Lume é possível perceber a importância de Burnier para o grupo e como ele ainda é uma presença forte e marcante. As entrevistas revelam que Burnier era um ser-mestre na função de ser-diretor, sobretudo, porque sempre provocou o coletivo para que todos fossem atores autônomos e que criassem e transformassem metodologias, técnicas e estéticas. Também neste movimento, apresento algumas questões do projeto do LUME, elaborado por Burnier, gentilmente cedido do arquivo do LUME. O projeto deu o impulso inicial para a criação do LUME e foi determinante para as linhas de pesquisa as quais o grupo desenvolve atualmente, embora estas, estejam em constante transformação devido a forte veia de pesquisa dos atores. As informações históricas do Lume Teatro que trago no tópico “Iluminar” foram extraídas principalmente dos relatórios de pesquisa do LUME, concedidos também mediante a autorização do grupo. Assim, foi possível *investigar* a concepção do grupo LUME através da análise do projeto escrito por Luís Otávio Burnier; através de entrevistas com os atuais integrantes do grupo LUME, *mapear* relações entre a trajetória e elementos de tradição que o compõe, o tangenciam, o penetram e transformam a pesquisa técnica do grupo. E ainda, conhecer, identificar, perceber e *agrimensar* na entrevista concedida por Eugenio Barba, especialmente para a dissertação, algumas contaminações e influências do Odin Teatret no Teatro de Grupo no Brasil, em especial o LUME. O corpo o qual se movimenta aqui é o corpo-lume, singular memória que capta que projeta que intercepta que cria luz.

LUMINAR

de Luís Otávio Burnier

Luminar: Que dá a luz, luzeiro, astro, indivíduo de grande saber.

É um princípio delicado trazer para a escrita a presença de Luís Otávio Burnier. É com pálpebras de borboleta, dedicação e aprendendo a sentir as palavras que trago em breves páginas algumas das características do criador do LUME. Claramente identificável que esta figura merece uma biografia muito mais profunda e que pressupõe um tempo muito mais amplo de investigação. Compreendendo, pois, que nenhum conteúdo é inesgotável e com a contribuição dos atores-pesquisadores do LUME foi possível imprimir nas próximas páginas algumas das contribuições de Burnier na criação e no desenvolvimento do grupo e, ainda, traçar aspectos da relação entre os integrantes. Ademais, neste ponto da dissertação, poderão ser conhecidos alguns dos movimentos de grupalidade do LUME, como por exemplo, os primeiros contatos dos integrantes com Burnier e a integração e a interação dos atores-pesquisadores no grupo.

Ator-criador

Revelar Burnier é revelar pesquisador-professor-mestre-diretor-ator-escritor-mímico. Luís, do latim *luiz*, traz na episteme o significado criativo de um guerreiro, de um lutador. O Luís do LUME é Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, nascido na cidade de São Paulo em 24 de dezembro de 1956.

Já na adolescência Luís Otávio entra para o teatro e experimenta com Teresa Aguiar²³ um processo relacionado ao Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski; decidido a tornar-se escultor, cursa artes plásticas no Conservatório Carlos Gomes de Campinas, onde se forma em 1969; e, em 1972, Luís Otávio entra no Teatro de Estudante de Campinas (TEC).

²³ Teresa Aguiar (1933 -), mestre pela USP, é atriz, diretora e produtora de teatro e cinema. Foi fundadora do Teatro de Estudantes de Campinas, em 1948.

O TEC era o primeiro grupo de vanguarda da cidade com vistas à pesquisa teatral [...] Um dos objetivos do grupo era a ampliação da consciência política através do teatro, mas sem atitude panfletária. Para integrar o TEC, os atores deveriam estar afinados com posturas que identificavam o sentimento de responsabilidade para o trabalho coletivo. Para tanto, seguiam os seguintes princípios: 1 – Postura Intelectual: consciência de não conhecer o suficiente, logo, não improvisar do nada, mas procurar aprender, usando para isso de todos os meios possíveis, como aulas, consultas de livros, pesquisas, presença em espetáculos teatrais e conseqüente reflexão sobre eles; 2 – Postura artística: procura e preocupação constante do aperfeiçoamento estético da obra teatral concebida como pesquisa e como trabalho que resultariam no espetáculo. Os resultados poderiam ser discutíveis, porém, eram absolutamente conseqüentes e questionados a cada passo; 3 – Postura política: a atuação dentro dos limites para os quais apontava o objetivo primeiro: fazer teatro; daí, jamais a atitude panfletária ou palanquista; 4 – Postura social: interferência constante no circuito social da cidade, em decorrência do papel assumido, aquele pertinente a um grupo de amadores estudantes de teatro; 5 – Postura econômica: expectativa de um mero empate na balança; 6 – Postura humana: paixão exercida com liberdade, como num ritual verdadeiro (CAFIERO, 1999, p.30-31).

Neste mesmo período Luís Otávio conhece o trabalho do mímico francês Marcel Marceau²⁴ e através dos filmes de Marceau, emprestados da Aliança Francesa de Campinas permanece “com os olhos atentos às imagens em câmera lenta [...] tenta captar as mudanças de ritmo da ação que Marcel Marceau executa. *Stop*. Volta-se para o espelho, mira-se concentrado e repete a ação, seguindo o mesmo percurso de movimentos e gestos” (CAFIERO, 1999, p.37 – grifos da autora). Assim, Burnier aprende a mímica²⁵, observando, imitando, repetindo. Com princípios da mímica, depois do TEC, em 1973, Burnier começa a trabalhar o seu personagem *Burna* no Curso Livre de Teatro, fundado por Teresa Aguiar, a qual contava com o incentivo da diretora do Conservatório Musical Carlos Gomes, Lea Zigiatti²⁶, que lembra “*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 gesto. Foi então que surgiu Burna, o seu personagem*” (apud CAFIERO, 1999, p.32 – grifos da autora). O personagem que parece reverberar os princípios aprendidos no TEC: postura intelectual, postura artística, postura política, postura social, postura econômica, postura humana. A notícia que se tem de *Burna* é de uma

Noite de mímica encerrando o I Festival dos Cursos de Teatro de Campinas. É junho de 1974 e no palco do antigo Teatro SESC, no bairro do Bonfim, um jovem de 17 anos retém a atenção de 120 pessoas. Com a máscara branca de mímico, um paletó surrado e uma cartola furada, Luís Otávio Burnier encarna sua própria criação: *Burna*. O personagem lembra um mendigo sem rumo e endereço, que se relaciona apenas com os seres puros ou desamparados. Borboletas, aves, crianças e bêbados encontram nele o aconchego necessário. A peça dividida em seis quadros: *O*

²⁴ Marcel Marceau (1923 - 2007), importante mímico e ator francês.

²⁵ Derivado da palavra mimo, que era o teatro feito em praça pública, manifestação de canto, dança, malabarismo com variação de linguagens cênicas, inclusive circenses (CARVALHO, 1989; PAVIS, 1999).

²⁶ Lea Zigiatti, musicista e escritora, ainda é diretora do Conservatório Musical Carlos Gomes.

Orfanato; Burna Aprendendo a Amar; Burna é Rejeitado; Coisas da Vida; Somos todos humanos; Paixão e Ressurreição, resgata o lado generoso e ingênuo do ser humano (CAFIERO, 1999, p.22 – grifos da autora).

Apaixonado pelo humano, pelo teatro, pelo gesto e incentivado pelo mímico Ricardo Bandeira²⁷ a continuar trilhando esse caminho, Burnier vai estudar na Fitzgerald High School, na cidade de Warren, Michigan. De volta ao Brasil, em 1975, como resultado de sua performance nos testes da Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo, Luís Otávio ganha uma bolsa de estudos para o Mime Mouvement Théâtre, de Jaques Lecoq²⁸. Então, em 1975 embarca para Paris, França, e entre os anos de 1976 e 1980 cursa estudos teatrais no Institut d'Etudes Theatrales da Sorbonne Nouvelle. Contudo, em Paris, Burnier vai à procura de Marcel Marceau, mas com indicações de Jean-Louis Barrault²⁹, o ator vai estudar com Etienne Decroux³⁰, que estava com 75 anos e teve como formação a Vieux Colombier, fundada por Jacques Copeau³¹. Decroux foi professor de Burnier de 1976 a 1978 (CAFIERO, 1999).

No período de 1979, Luís Otávio tem contato com manifestações asiáticas fazendo um curso sobre o Kathakali³² e a Ópera de Pequim³³, no Center Mandapa, em Sorbonne. Em 1983 tem seu primeiro contato com a Antropologia Teatral, de Eugenio Barba, no Odin Theatret, Dinamarca. Cria, dirige e atua em muitos espetáculos, com destaque para *Burna*, 1974; *La Statuaire Móbile*, 1978; *Curriculum*, 1979, *Hablado Com El Cuerpo*, 1981, e *Linguagem do Corpo*, 1982. Em 1983 faz a direção de atores de *Rei Lear*, de Shakespeare, montagem de Celso Nunes³⁴ para o Teatro dos Quatro (CAFIERO, 1999).

Com essa formação múltipla Burnier é convidado a ministrar aulas no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. O curso de Artes Cênicas da Unicamp foi fundamentado com base no grupo de teatro proposto por Celso Nunes, que tinha

²⁷ Ricardo Bandeira (1936 - 1995), escritor, poeta, dramaturgo, ator. Estudou com Marcel Marceau, Etienne Decroux e Jean-Louis Barrault e foi importante mímico brasileiro.

²⁸ Jacques Lecoq (1921 - 1999), ex ginasta, é um ator estudioso do clown, fundador da L'Ecole, criada em Paris, em 1956.

²⁹ Jean-Louis Barrault (1910 - 1994), ator, diretor e mímico francês.

³⁰ Etienne Decroux (1898 - 1991), ator e mímico. Trabalhou com Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet e Antonin Artaud.

³¹ Jacques Copeau (1879 - 1949), mímico e ator, desenvolveu importantes técnicas para o trabalho de ator, inclusive pensando em questões como o ritmo e a dança.

³² Kathakali, existente a pelo menos quatrocentos anos, é uma *performance* tradicional indiana com caráter ritual, que traz na dramaturgia a mitologia da Índia e acompanhamentos musicais na composição da cena. Os atores-bailarinos usam vestimentas e máscaras características da cultura indiana.

³³ A Ópera de Pequim é uma manifestação cultural da China de mais de duzentos anos, que traz música, dança, canto, acrobacia, lutas, mímica, drama para compor histórias de dinastias, histórias fantásticas, etc.

³⁴ Celso Nunes (1941 -), ator formado pela Escola de Arte Dramática – EAD/USP, São Paulo e diretor formado pela Universidade de Sorbonne, Paris. Importante encenador do teatro brasileiro que contribuiu para a formação do curso de artes cênicas da UNICAMP.

uma produção prática. O Burnier foi um dos professores convidados por ele a compor o quadro de docentes da Unicamp quando ainda fazia o mestrado³⁵ na França³⁶.

Criador-pesquisador

E nesta oportunidade, em 1985, Luís Otávio cria o então Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, LUME, iniciando a pesquisa e divulgação mais estruturada da Antropologia Teatral no país, inclusive, traduzindo posteriormente para o português duas importantes publicações de Eugenio Barba *Além das Ilhas Flutuantes*³⁷ e *A Arte Secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral*³⁸. Burnier participa, ainda, de incontáveis eventos em diversas partes do mundo, ligados à pesquisa, ensino e divulgação das técnicas da antropologia teatral e torna-se membro da International School of Theatre Anthropology³⁹, ISTA, em 1992.

Um dos atuais atores-pesquisadores do LUME, Jesser de Souza, com uma lente de aproximação, nos conta como foi seu primeiro encontro com Luís Otávio e coloca outras impressões bastante interessantes a respeito do trabalho de Burnier neste período de 1984 a 1990:

Em 1984 quando eu fazia teatro lá em Rio Preto, eu conheci Luís Otávio Burnier. Ele tinha acabado de chegar da França e eu fazia teatro amador em Rio Preto e havia o Festival Internacional de Teatro, que existe ainda hoje, mas na época não era internacional, era festival de teatro amador. E eu pra poder fazer as oficinas que vinham, em contrapartida, cuidava do alojamento. Então fiquei responsável por alojar todos os artistas e grupos que vinham. E nisso, eu fiquei conhecendo o Burnier e a contrapartida do festival era que eu podia fazer as oficinas de graça [...] E aí, eu fiz o *workshop* do Burnier, ele tinha acabado de chegar da França com um trabalho que [...] é o Energético⁴⁰, que era extremamente puxado, com os atabaques sendo tocados, um grupo grande... não sei, eram quatro horas saltando, pulando,

³⁵ BURNIER, Luís Otávio. *Sur la formation de l'acteur*. Paris, 1985. Dissertação de mestrado, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Paris III, 1985.

³⁶ Aula aberta do ator-pesquisador do LUME Dr. Renato Ferracini, promovida pelo Prof. Dr. Fernando Villar, Universidade de Brasília, Brasília/DF, junho de 2008.

³⁷ BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: Hucitec e Edunicamp, 1991.

³⁸ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier e equipe. Campinas, São Paulo: Editoras Hucitec e Unicamp, 1995.

³⁹ Concebida e fundada pelo diretor Eugenio Barba, na Dinamarca, em 1979, a escola internacional é conhecida pelos seus estudos multiculturais e pelo aprofundamento em pesquisas sobre a Antropologia Teatral, pesquisas desenvolvidas por diversos profissionais no mundo todo, incluindo profissionais de diversas áreas como: lingüístas, sociólogos, antropólogos, atores, diretores.

⁴⁰ “*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” (BURNIER, 2001, p.27 – aspas e grifos do autor).

rolando. Eu não entendia porque que tava fazendo aquilo, mas eu sabia que aquilo de alguma forma mexia muito comigo. Eu não conseguia entender a utilidade daquilo, de que maneira, né? aproveitar aquilo. Porque o teatro amador que eu fazia era aquele que você pega o texto, escolhe o texto, decora o texto, o diretor marca como fazer, você pinta a cara, põe uma roupa e faz. Era esse teatro que eu conhecia, que eu achava que era [teatro], e com esse contato com o Burnier percebi que tinha uma outra coisa, mas que eu não sabia dominar, não tinha fundamentos, não tinha referências pra dar continuidade. Então, ficou só aquela experiência, aquela vivência intensa de 1984. E aí, quando eu entrei na Unicamp em 1990 é que eu me encontrei com o Burnier de novo. Não sabia que ele era professor da Unicamp. E aí, ele foi meu professor nos quatro anos de curso, eu até nutria por ele uma certa... não chegava a ser antipatia, mas eu achava ele um tanto quanto arrogante enquanto professor, enquanto pessoa. Mais tarde eu fui entender que isso talvez fosse insegurança dele porque o nome tava se afirmando, ele acreditava tanto em tudo isso, em que ele tava construindo, que ele queria construir, que ele não deixava brecha pra questionamentos, entendeu? Era muito “pá” convicto, muito convencido daquilo, e, pra mim, naquela época, eu lia isso um pouco como arrogância, entendeu? Mas hoje eu tenho mais idade do que ele tinha naquela época, então, eu imagino que talvez fosse uma necessidade de afirmar o trabalho, de afirmar a importância, de não abrir brecha pra que alguém questionasse uma coisa que tava sendo construída e que ainda institucionalmente era frágil, era forte nos corpos deles, mas institucionalmente ainda era frágil. Então, isso talvez colocasse ele nessa posição de afirmação que na época eu via como arrogância. Mas aí em nenhum momento, embora eu tivesse essa impressão dele de uma certa arrogância, eu não duvidava da seriedade, do rigor daquilo que ele tava construindo e da importância daquilo, pelo tempo que eu convivi com ele nos quatro anos (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Após a criação do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, Burnier dirige *Macário* (1985) e *O Guarani* (1986), espetáculos que fazem parte da criação do LUME. Mas somente em 1988 encena os primeiros espetáculos resultantes das pesquisas do LUME, *H2OLOS* com Jean Pierre Kaletrianos e *Kelbilim, o cão da divindade*, solo do ator Carlos Simioni. Este último espetáculo, parte até hoje do repertório do LUME, despertou a curiosidade do ator Renato Ferracini.

E, até que eu fui assistir o *Kelbilim*, quando eu tava no segundo ano de faculdade [...] eu entendi o que significava trabalho e onde o trabalho poderia levar, onde um trabalho sério e aprofundado e diário e cotidiano e suado poderia levar um ator. E quando eu vi o *Kelbilim* eu pensei: Eu quero fazer isso da minha vida. É esse teatro que eu quero fazer! [...] eu nem conhecia direito... Este teatro é o que eu quero fazer da minha vida. E a partir daí eu desloquei os meus esforços pra isso, na verdade. Eu não sabia se ia ser do LUME ou não, mas aquele tipo de trabalho era o tipo de trabalho que eu queria buscar, que eu queria fazer e me dedicar. Aí aconteceu, como eu disse, aconteceu essa questão do LUME, essa questão ética de trabalho, essa questão estética. Nem estética, mas mais ética mesmo, dessa postura em relação ao trabalho, me encantou bastante, principalmente das possibilidades que essa postura pode levar. Não que essa postura de trabalho (ou trabalho em si, cotidiano, diário) seja uma condição pra você conseguir resultados estéticos e poéticos, não é isso. Mas a possibilidade de conseguir esses resultados de uma forma concreta, visível, me encantou profundamente e é isso que eu venho buscando (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

No ano da estréia de *Kelbilim*, 1988, o ator Ricardo Puccetti se interessa pelo trabalho de Luís Otávio quando assiste, na Unicamp, a uma apresentação de mímica com

acompanhamento da musicista Denise Garcia⁴¹, provavelmente *Duo para Piano e Mímica* (1985), também criação do LUME. Impressionado e adorando a performance de Burnier como ator, logo depois, Puccetti ingressa no grupo.

[...] E foi interessante que logo que eu entrei depois na faculdade de teatro, ele foi ser meu professor. Isso foi quando agora? 87 talvez, eu comecei a trabalhar com ele, e foi daí que eu falei, eu quero trabalhar com esse cara, fazer esse tipo de teatro me interessava muito. E, em 88, eu comecei a fazer estágios com o Lume, com ele. Tinha o Simi [Carlos Roberto Simioni], tinha o Luís [Luís Otávio Burnier] e tinha o Jean Pierre Kaletrianos que é um ator grego que trabalhava na época. E com o Luís era uma coisa assim meio, ele te chamava e você fazia um estágio. Quando ele [Burnier] se interessava por alguém, ele chamava e ia testando, fazia um estágio de uma semana. Fazia uma semana de trabalho energético, por exemplo, depois pronto, acabou. E daí ele ficava vendo quem continuava, quem ficava no pé dele... Então eu ficava “eu quero mais, eu quero fazer mais” [...] Aí ele chamava de novo. E uma coisa, que depois eu fiquei sabendo que instigou muito ele, foi porque desde o meu início lá [se refere a Unicamp] a gente tinha aula à tarde, a manhã era livre, eu reservei uma sala, chamei alguns colegas e a gente começou a treinar. Muitos momentos eu tava sozinho [...] alguns momentos vinham alguns colegas e treinar, fazer coisas que não sabia fazer, fazia de tudo, desde malabares, desde perna-de-pau, até coisas que a gente aprendia com ele na própria aula e tal, então, esse conceito do ator que se trabalha. E ele de certo modo ficou instigado, porque normalmente ninguém fazia isso. Fazia aula e acabou. E depois o Simi [Carlos Roberto Simioni] me contava que ele falou “nossa tinha um cara lá que fica estudando clarinete horas de manhã e fica fazendo coisas, mas quem será que é esse cara?”. Então, foi por aí que ele começou a me chamar para os estágios (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Em um momento em que o LUME ainda estava começando a construir sua história, Puccetti sentiu que tinha abertura e espaço para também construir o seu próprio caminho dentro do grupo e, ao mesmo tempo, também contribuir para a consolidação do grupo. O LUME inspirava ao ator uma confiança, a possibilidade de encontrar segurança no fazer artístico, um suporte para suas criações.

A possibilidade de pesquisar o meu próprio trabalho e do meu próprio trabalho em relação com os colegas; e a possibilidade também de trabalhar com o Luís Otávio que era uma pessoa fascinante como pessoa e como artista, assim... de uma força, de uma criatividade, de uma generosidade, de um conhecimento que não se achava fácil em outras pessoas. A possibilidade de ter o meu trabalho seguido por ele, então, tudo isso eu vim buscar no Lume. E foi isso. Mesmo sem saber explicar, mas de sentir que tinha encontrado ali um caminho que também era meu. E que dentro daquele caminho, que começava a ser construído, que foi com o Luís e o Simi [Carlos Roberto Simioni] (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Ainda segundo Puccetti, Burnier, mesmo sendo o criador do LUME não tornava estrita a pesquisa do grupo às suas vontades e aos seus projetos. Ele possibilitava essa abertura por

⁴¹ O LUME, desde sua criação até o falecimento de Luís Otávio Burnier, sempre contou com a participação da compositora Denise Garcia, professora do Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Musicista formada na USP, Denise contribuiu no LUME com pesquisas sobre musicalidade das ações na codificação das técnicas corporais-vocais de representação, além de explorar sonoplastias e trilhas sonoras originais para os espetáculos do grupo. Atualmente, embora Denise não faça parte do grupo trabalha na continuidade do espetáculo *Kelbilim* e, também, trabalhou na criação do espetáculo *Sopro* juntamente com o ator Carlos Simioni e o diretor convidado Tadashi Endo. Denise foi também a esposa de Burnier.

valorar a questão do coletivo, por entender a riqueza da autonomia da pesquisa do ator, por ser sensível às singularidades de cada ator, mas, sobretudo, quando percebia o desenvolvimento de um trabalho continuado. A realização dos atores do LUME, ainda hoje, está bastante ligada com a responsabilidade pessoal, ou seja, o ator-pesquisador se ouve e se atenta para seus desejos para buscar possibilidades de investigação técnica e nutrir o próprio desejo. A investigação no fazer teatral independe, neste caso, de uma figura paternalista, a experiência da pesquisa também não pára e não cessa. E essa tomada de atitude dos atores de continuar se aperfeiçoando na profissão agradava a Luís Otávio. Desta maneira, nos primeiros anos da pesquisa do LUME, por exemplo, a linha de pesquisa do grupo “*Clown e o sentido cômico do corpo*” foi tomando espaço e ganhando corpo na formação dos atores, como explica Puccetti:

[...] desde cedo eu tinha interesse no trabalho do palhaço, e eu fiquei sabendo que ele tinha trabalhado com Philippe Gaulier⁴² e o Lecoq [Jacques Lecoq] também na Europa, com clown, o palhaço. Então, eu fiz um projeto, na época na Unicamp tinha bolsas pesquisa, eu fiz um projeto e propus pra ele de trabalhar o palhaço. E ele topou orientar e, na verdade, foi assim que começou o trabalho de clown no Lume, porque aí ele falou “mas então, pra te iniciar, eu preciso no trabalho de palhaço de mais gente, não posso fazer só com você”. Então, foi aí que [...] ele criou essa coisa do retiro de iniciação do clown, pra iniciar eu, o Simi [Simioni] e o Jean Pierre, porque ele tinha um pouco isso: de que ele ia trabalhando no Lume as coisas que instigavam os atores. Ele não propunha vamos trabalhar ‘xis’ [tal coisa]. As paixões, os desejos dos atores que conduziam. Claro, ele tinha a pesquisa dele também, a paixão e o desejo dele, mas assim, também ia dos outros atores, o que ele ia orientando, então, ele não queria dar coisas prontas. Então, quando vem um que tá interessado em trabalhar o palhaço “então tá bom [...] então, vamos trabalhar o palhaço” [...] (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Pesquisador-professor

Como professor na Unicamp, Burnier desenvolvia o trabalho de pesquisa no LUME, mas também aproveitava a experiência da docência para testar em sala de aula elementos técnicos, exercícios que ele já havia experimentado como ator e que também estavam em fase de desenvolvimento metodológico. Com medo, apressado e curiosidade os estudantes de artes cênicas experimentavam a postura rigorosa do professor de expressão corporal, como conta a atriz Raquel Scotti Hirson:

⁴² Philippe Gaulier (1943-) ator, professor e pesquisador francês. Fundador da L'École Philippe Gaulier desenvolve trabalhos com teatro físico, clown e bufão.

[...] o Luís Otávio foi nosso professor de expressão corporal, foi o primeiro contato com ele... Não, na verdade, o meu primeiro contato com ele foi logo no exame de aptidão [se refere ao exame de aptidão da prova de vestibular na Unicamp], tinha uma semana com várias aulas e ele deu uma das aulas. E na aula, ele deu um energético onde ele pedia para a gente ir... saltando, saltando, saltando, descendo, tarará, tarará... Eu sei que a gente ia passando do estado sólido para o estado líquido e depois estado gasoso e tá-dá-dá. E era um horror assim, sabe? No final você estava todo roxo, quebrado, ninguém podia andar, “Que homem é esse,” né? E ele era uma figura muito presente assim... não sei, um homem forte, que andava por aqueles corredores com sapato de couro assim. “Gente, que figura é essa, né?” Me amedrontava muito, “Que homem é esse?” tinha muito medo dele. E essa experiência, me deu muito medo também, né? Num momento. Mas eu fui e deu no que deu [...] nesse momento eu era uma adolescente bem gorda, uma... uma torinha mesmo. Então, para mim era muito difícil fazer tudo aquilo, mas eu “Vamos lá, vamos ver o que que dá isso aí”. É isso. Então, assim, já tinha uma figura... Eu não sabia se era aluno, não sabia nada, mas tinha aquela figura que eu via passando pelos corredores que eu tinha só medo e mais nada. E aí começamos então, a fazer a expressão corporal com ele. E ele fez um ‘condensado’, era uma coisa que ele tinha o hábito de fazer, ao invés de um semestre normal, ele pegava toda a carga horária e juntava em dez dias... como a gente faz aqui [no LUME], quatro horas por dia, dez dias de seminário todo condensado. E aí [Burnier] pegou um feriadão muito grande [...] E aí, ensinou de uma forma muito dolorosa. Trabalhou muito com bastão, sabe? Bastão muito pesado, era... era agressivo, né? o bastão era agressivo, machucava muito. Trabalhou muito queda, e ele falava assim, “Vocês vão aprender a cair, se machucar para aprender a cair. Porque vai doer, aí vocês não vão bater o joelho, não vão bater o cotovelo...” Mas, até acontecer isso, o que você mais bate? o joelho e cotovelo, então... né? Ficávamos cheios de hematoma. Foi uma experiência muito rica. Mas sempre, para mim, foi uma experiência curiosa. Então, era dura... tinha dia que eu falava “Eu não quero isso”, né? Que era tão dura, mas ela me gerava tanta curiosidade, onde essa pessoa quer chegar, né? Onde ele quer chegar com tudo isso? E aí também me levava a querer buscar. Então tá, passou esse primeiro semestre, eu fiquei, né? Sofri muito, mas fiquei de olho ainda nessa história (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

No semestre seguinte, as aulas que haviam sido condensadas, como observa Raquel, voltaram a acontecer uma vez por semana e, neste período, ela começou a aproveitar mais porque a turma começava a funcionar como um grupo, pois estavam montando um espetáculo. Embora a experiência tenha sido dolorosa para muitos deles, os estudantes resolveram antes dos ensaios utilizarem alguns dos elementos propostos por Burnier no treinamento como aquecimento coletivo. Burnier observando o movimento do grupo, ao longo do semestre foi criando uma seqüência e, aos poucos, lançava alguns elementos do treinamento, como o salto, por exemplo, “Então, algumas vezes eu sentia que coisas diferentes despontavam, e que aquilo não era só dolorido, mas que também me trazia benefícios” (HIRSON, 2008). Sobre este período, a atriz Ana Cristina Colla lembra:

E aí tinha aquele encantamento com a figura do Burnier. Num primeiro momento uma rejeição, porque ele era uma pessoa muito forte [...] ele já trazia essas notícias do treinamento, da disciplina [...] Então, vários elementos eram, “Opa, o que que é isso? O cara é doido!” né? Era uma vez por semana o curso dele, e a gente saía passando mal [...] E aí depois eu me encantei pela figura dele, pelo trabalho. Não tinha assistido a um espetáculo do Lume, nada, mas tinha essa relação com o

treinamento que ele levava para a gente (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Nesta mesma turma, surgiu a necessidade de mais atividades práticas no campo da montagem teatral, pois os estudantes tinham apenas um período de aula, que durava das duas às seis da tarde. Por isso, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, entre outros estudantes, resolveram então, estudar mais, fazer espetáculos que não fossem somente para a formatura de conclusão de curso, mas que estimulassem a pesquisa e também possibilitassem algum retorno financeiro. Assim, os estudantes tinham que cumprir os créditos da faculdade e fazer as tarefas do curso e, ainda, ensaiar. Ou seja, acabaram por ensaiar aos sábados, aos domingos, à noite e em horários em que não estavam estudando para a faculdade. Frequentavam o ambiente acadêmico da Unicamp para trabalhar, para ensaiar, para ter algumas aulas e chegaram, inclusive, a contratar algumas pessoas para dar aula de mímica, por exemplo. Com esta movimentação no departamento de artes cênicas, nos finais de semana, o grupo sempre se encontrava com Burnier, Simioni e Puccetti, os integrantes do grupo LUME na época. E, então, desde sempre, Burnier percebeu que o grupo levava o trabalho do teatro a sério, ele observou atento a persistência dos estudantes (COLLA; HIRSON; SOUZA, 2008).

[...] nesse mesmo semestre, começou a ter uma curiosidade não só da gente com relação a ele [Burnier], mas ele com relação à gente [...] a gente não tinha tempo para ensaiar, porque tinha que cumprir a carga horária do curso. Então, a gente, aos finais de semana, ia ensaiar no departamento [...] E ele, na mesma época, estava ensaiando um espetáculo com duas atrizes [Luciene Pascolat e Valéria de Seta⁴³] num outro departamento. Então, encontrava com a gente nos finais de semana, ele encontrava todo final de semana, todo final de semana. E chegava nas aulas, ele começava a querer saber “o que que vocês estão fazendo? Que grupo é esse? O que que é o interesse de vocês?”. Então, começou a ter um namoro assim, né? entre a gente e ele, ele também curioso. Aí, quando foi no terceiro ano, ele já começou a dar mímica. Já não era mais expressão corporal. Então, ele conseguiu introduzir no curso a mímica, né? E ele dava toda a técnica em três anos. Então, ele começou a mudar muito também, aquela coisa... que me parecia muito prepotência, né? começou a diminuir, começou a ser uma pessoa mais leve [...] Porque ele estava ensinando a mímica, que era uma grande paixão dele, e que ele não fazia mais, né? Há muitos anos ele também não exercitava isso, porque ele resolveu criar o Lume e ele era o orientador dos trabalhos, né? Então, ele tinha virado um orientador. E ele, como ator, estava exercitando muito pouco. Então, quando ele começou a dar mímica assim, sabe? ele... brilhou assim... porque ele começou a retomar a coisa. E aí a gente também começou a olhar para ele com outros olhos, porque ele estava também com uma outra maneira até de ensinar [...] E aí a gente, esse grupinho, né? que estava mais à vontade com ele resolvemos propor para a turma toda que ele fosse o diretor da nossa montagem (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

⁴³ As duas atrizes trabalharam com a mímesis corpórea no desenvolvimento do espetáculo *Wolzen*, de 1990-1994, com a orientação e direção de Burnier.

O espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*⁴⁴, encenado em 1993 é marcante para a história do LUME, pois é a partir deste processo que o grupo LUME integra seis atores-pesquisadores, dos quais quatro compõem até hoje o corpo do grupo, são: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. Na turma deles, no quarto ano, último ano do curso de artes cênicas da Unicamp, era obrigatório fazer um espetáculo, e querendo trabalhar com Burnier, os estudantes o convidam para dirigir a montagem.

[...] era uma oportunidade ímpar pra gente de aprendizado, de mergulho dentro de uma técnica, dentro de um treinamento. E ao mesmo tempo pro Lume, Ricardo, Simioni e o Burnier, era um período onde eles poderiam experimentar a eficiência, a eficácia de tudo aquilo que eles estavam trabalhando... Oito anos eles vinham trabalhando. Eles davam alguns cursos, muito menos do que hoje, evidentemente, mas davam alguns cursos, alguns *workshops*, mas pra alunos que apareciam, faziam um curso de uma semana, um estágio de um mês, depois [os alunos, os participantes] iam embora, não tinha uma continuidade. E conosco a proposta era um ano de treinamento pra experimentar aquilo que funciona com o Ricardo, funciona com o Burnier, funciona pro Simioni, enquanto técnica, enquanto procedimento metodológico [...] será que funciona pra outros atores também? Num período mais longo de tempo de transmissão. Então, foi uma troca que a gente acabou fazendo, né? Eles podendo experimentar conosco e nós absorvendo conhecimento, uma técnica (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Como resposta ao convite dos estudantes, Luís Otávio falou:

[...] “Olha, eu não sei se vocês são bons atores, mas eu sei que vocês são como formiga, vocês trabalham, isso já é muito bom. Então, eu aceito trabalhar com vocês. Só que eu imponho uma condição, vocês vão ter que passar um período assimilando as técnicas que a gente tá desenvolvendo. Então, vocês vão passar um período treinando com o Simioni, comigo e com o Ricardo” (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Burnier aceita a direção do espetáculo sob a seguinte condição: “Só aceito se o Lume inteiro puder”. Neste caso então, se Ricardo Puccetti e Carlos Simioni pudessem também estar no processo.

Só que ele falou “Eu não tenho tempo. Além de não ter muito tempo, não sou diretor”. Ele se autodenominava 'parteira de ator'. “Eu ajudo vocês a parirem o material, mas eu não sou diretor. Então, para tudo isso, eu vou precisar da ajuda dos meus companheiros, que é o Ricardo e o Simioni, que vão trabalhar em conjunto [...] Concordam?” Concordamos [...] daí que começou mesmo a minha história com o Lume, que aí a gente entrou no penúltimo ano, foi em 93, a gente começou a montagem, já começou muito antes do período que tinha que começar. Metade de janeiro a gente já se encontrou e era pouco tempo para fazer tudo, né? Porque, desde então a idéia é que a montagem fosse, na verdade, menos importante. Ia chegar num resultado sim, mas o que ia importar era o processo, o que ia diferenciar era todo o processo (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

⁴⁴ Cf. HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé*: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

Aconteceu! Os três integrantes do LUME na época aceitaram trabalhar com a turma durante um ano e seis meses. Os estudantes-formandos sabiam que não seria fácil. Tiveram inclusive muita dificuldade em convencer a turma toda da experiência com Burnier que “não era um esteta da cena, ele era um trabalhador de ator, ele mexia no barro, na massa do ator” (SOUZA, 2008) e todos já conheciam a figura controversa de Luís Otávio, como conta Ferracini:

Bunier era o meu professor. Eu tinha contato com o Lume através do Bunier, através da seriedade e do trabalho dele. No início parecia ser um professor muito petulante, muito arrogante, que tratava os alunos muito (entre aspas) mal, mas era uma pessoa que instigava muito [...] Os alunos não gostavam dele, não porque ele era chato, ou arrogante, mas isso era uma grande desculpa dos alunos em relação a não gostar dele. Porque ele tratava os alunos como futuros profissionais de teatro. E ele dizia, “teatro tem que trabalhar, teatro tem que mergulhar”. E era uma linguagem, que era uma linguagem dura, do tipo, você quer ser ator, você vai ter que se entregar, você vai ter que fazer isso, fazer aquilo. Isso de certa forma me encantou, com essa seriedade de trabalho, essa entrega de trabalho, essa profundidade de trabalho me encantou muito (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

E para começar os trabalhos? Um mês de energético, de quatro a oito horas por dia. Para o grupo de estudantes a experiência foi interessante, intensa e marcante. Uma reviravolta!

Não tinha festa, não tinha carnaval, não tinha feriado, não tinha nada. E aquela bagunça na cabeça. Não tinha texto. A gente, “Como assim? Não tem texto? Não tem um roteiro, não tem nada?!” Então, foi aquela coisa, o tempo inteiro todo mundo encantado, porque era muito visceral o processo, e ao mesmo tempo perdido. Então, foi um ano muito intenso, foi o primeiro ano que eu fiz pesquisa de campo. Eu fui para Tocantins, Goiás. Eu e Raquel, a gente fez uma pesquisa, que a gente montou um texto... O espetáculo foi em cima de lendas e causos brasileiros (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

O espetáculo que foi construído a partir de lendas e causos brasileiros teve um trabalho de campo em várias regiões brasileiras. Segundo Jesser de Souza (2008), na época Burnier prontamente pontuou: “se a gente quer falar sobre isso, tem que ir a campo e conhecer as pessoas que realmente contam essas histórias. Não vamos pesquisar em livros”. Foi a primeira vez que alguns viajaram para realizar uma pesquisa de campo e puderam entrar em contato com a observação corpórea para a composição de personagens e construção de dramaturgia.

E aí foi... Cada ator abriu o mapa e falou “Ah, eu quero ir... eu vou ocupar esse lugar aqui”. E aí saímos. Não tinha dinheiro, não tinha apoio, aí viajamos de carona, carona de avião, (quem podia que a família ajudasse um pouco) com o dinheiro da família... E fomos embora, em busca dessas histórias. E a gente chegou nas pessoas idosas [...] [as quais] têm essas histórias para contar, e estão com sede também para contar e sede de atenção. Então, acabou que isso para nós, a observação e esse contato com pessoas idosas virou uma coisa muito forte pra a gente. A história dessas pessoas, mas mais ainda o que estava acontecendo [...] então, [a gente] fez a montagem, ficamos com um contato muito forte com o Burnier, mas era um grupo

maior [de alunos], éramos onze pessoas. Era a turma quase toda (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Depois de todo o processo da montagem a turma se forma. Alguns dos integrantes se perguntam “o que fazer da vida? Fazemos isso tudo e aí acaba?”. Perdidos e ao mesmo tempo encontrados no processo junto ao LUME pedem para continuar no grupo. Eles mesmos se propuseram a fazer um estágio.

Eram onze pessoas, o processo foi super intenso [...] naquela época quem estudava na Unicamp ia ou para o Rio [Rio de Janeiro] ou para São Paulo [...] E a gente viu que a gente não queria nada disso, o que a gente queria era continuar trabalhando com o Lume, continuar aprofundando. E aí fizemos essa proposta para ele [Burnier], falamos “Olha, vocês deram tudo isso para a gente durante esse ano, isso se transformou na nossa vida, no nosso dever de trabalho, então, a gente quer de alguma maneira continuar”. Aí foi uma feliz coincidência novamente [...] eles também estavam precisando de novos atores, né? (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

O LUME que havia feito daquela experiência de montagem a sua própria experiência de investigação naquele ano, porque investiu um ano no trabalho com os estudantes, percebera também que havia potencialidades entre os atores. E por isso, depois de uma entrevista, o LUME abriu um ano de estágio para os integrantes da turma que havia acabado de se formar. Burnier propôs “Vamos experimentar mais um ano, no final do ano a gente reconversa, né? Vê até onde a gente vai...” (HIRSON, 2008). Novamente passaram por treinamento, mas só que desta vez durante um ano com a orientação direta do Burnier. Durante esse um ano, a idéia dos integrantes do grupo era selecionar quais pessoas resistiriam a continuar com o trabalho proposto pelo LUME. O que aconteceu de fato, pois alguns dos estudantes saíram porque viram que aquele caminho não era o deles (COLLA, 2008).

No período do estágio, que teve início em março de 1994, o LUME não tinha condições de contribuir financeiramente, portanto, o estágio tinha um caráter “voluntário”. Cada um dos estagiários tinha, pois, que trabalhar em outros lugares, dando aula, por exemplo, para poder sobreviver. Com isso, treinavam todas as manhãs, a manhã toda, com orientação de um dos três integrantes do LUME e, em contrapartida, tinham que desenvolver alguma atividade administrativa dentro do grupo. Como explicam Raquel e Jesser:

[...] não tinha nenhuma sede não. O Lume funcionava na casa do Simioni. E ele tinha uma salinha, que era um escritório, que eles tinham conseguido que ficava em cima de um restaurante. Era um lugar horrível, horrível, era uma salinha abafada e todo o cheiro de gordura do restaurante ficava preso dentro daquela salinha [...] e lá empilhado de papel, papel, papel. Eu, como sou muito organizada, já fui logo, na hora que eu vi aquele negócio, eu falei, “Bom, vocês querem que eu ajude em alguma coisa, eu vou pegar essa papelada”. E aí eu peguei a Cris [se refere a Ana Cristina Colla], que sempre foi muito boa companheira em várias coisas, e aí então, a nossa função era tentar organizar o arquivo do Lume. Durante muito tempo essa

foi a minha função. E era só isso até que era o Lume, que era um laboratório ligado ao núcleo de artes, passou a ser um núcleo ligado à reitoria. E aí a Unicamp alugou essa casa e construiu uma sede, né? [...] A nossa sala de treinamento [quanto se conseguiu a sede] era muito pior do que o que é hoje, ela era de chão de cimento e tinha uma parede no meio. Ela era muito pequenininha. Você vê que hoje ela é uma sala pequena de oito por nove, e ela era metade disso. Você tinha que treinar com todo mundo apinhadinho [juntos] ali naquele lugar [...] conseguiram fazer uma reforma, tirou a parede, colocou piso de madeira e, aos poucos, essa casa foi ficando nossa, foi pegando o nosso cheiro (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Internamente, em termos de dinâmica, de trabalho, não de trabalho artístico, mas de trabalho administrativo o grupo Lume precisava naquele momento de uma equipe maior e dedicada, porque, até então, era só Simioni, Ricardo e Burnier, eles tinham um trabalho preciosíssimo, mas eles não davam conta de tornar isso público porque eram só três pessoas trabalhando [...] a gente tinha um período onde a gente tinha assessoria do Simioni e do Ricardo, assessoria técnica de trabalho, técnico-artístico, e num outro período a gente tinha uma contrapartida, ou seja, cada um de nós dedicava um tempo de trabalho pro Lume. Então, aí cada um começou a pegar determinadas áreas. Então, a Raquel e a Cris [Ana Cristina] começaram a cuidar do arquivo, tinha muito do material de arquivo, de recortes de jornal, de livros, de contatos, um monte de coisas que eles em três não conseguiam organizar devidamente. Outra pessoa começou a ligar pras prefeituras, secretarias de cultura, universidades, oferecendo cursos, oferecendo um espetáculo, dois espetáculos que era o que eles tinham. Eu comecei a cuidar de registro de vídeo dos treinamentos. Eles tinham alguns registros também, mas eram eles mesmos quem faziam. Então, eu comecei a organizar esse material, comecei a registrar em vídeo. Eu tinha muita facilidade de contato com a imprensa, então eu comecei a fazer essa ponte com a imprensa, de organizar *release*. Quando tinha espetáculo mandava [para o jornal, para] a Folha de São Paulo fazer, tornar isso mais público. E assim cada um. O Renato que era professor de... o Ferracini, que era professor de computação e programador de computador, ele começou a cuidar da parte gráfica, de cartaz, de organização do computador ‘único’ que a gente tinha, de ajudar o Burnier na organização da tese dele [...] Então, cada um começou a se dedicar a essa estrutura-Lume também. Pra que ela pudesse ser mais eficiente também administrativamente. Aí, logo depois veio o Barbosa também, eu acho que o Barbosa veio bem depois... Mas eu sei que então, cada um também começou a colocar, além do trabalho artístico, vestir uma camisa pra que isso funcionasse, pra que isso desse certo. Então, a gente tinha assessoria num período, tinha treinamento num outro e aí depois à noite cada um ia dá aula numa escola de teatro, ou trabalhar de garçonne em algum lugar pra ter o dinheiro. Isso foi nesse ano de estágio, mas depois que o Burnier morreu a gente meio que fez um pacto “vamos continuar? Vamos. Juntos? Vamos. Tá bom, então vamos tentar largar os nossos empregos e vamos tentar sobreviver disso”. Aí Simioni e Ricardo fizeram *O Cravo, Lírio e Rosa* e a gente tinha que vender, tinha que tornar isso viável e o dinheiro que entrava a gente repartia as migalhinhas entre nós e sobrevivemos um período assim (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Passado o período de experimentação, novamente a questão “Continua ou não continua? Nós queremos continuar. Vocês querem?” (COLLA, HIRSON, SOUZA, 2008). Depois de um ano de trabalho intenso, Luís Otávio Burnier seleciona seis pessoas para mais um ano de trabalho, entre elas: Ana Cristina, Jesser, Raquel e Renato, que desde o primeiro ano de faculdade os quatro atores trabalharam juntos em um grupo. “Tinham mais duas outras atrizes também [Luciene e Ana Elvira], que ficaram e depois se desligaram, depois de alguns

anos, né? Mas, nós quatro passamos por essa primeira seleção” (COLLA, 2008). Burnier, em dezembro de 1994, selecionou os seis atores para continuar as pesquisas no LUME.

[...] ele faleceu e deixou por escrito as pessoas com quem ele queria trabalhar. Ele mandou uma carta, foi uma coincidência incrível, ele mandou uma carta dizendo “Jesser, eu queria trabalhar com você em mímeses [...] fulano, fulano, fulana, eu quero trabalhar com determinadas outras coisas”. E ele mandou isso pelo correio e... tava super saudável e de repente morreu (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Burnier pretendia dar continuidade às “buscas individuais iniciadas com os atores-pesquisadores do Lume desde 1985, e na busca iniciada com alguns atores-estagiários em 1993” (*apud* SOUZA, 2005, p.97). Como sua proposta era um aprofundamento na arte de ator, ele não tinha pretensão de aceitar novos estagiários. Tomada esta decisão, Burnier escreve para o ator Jesser:

Assim, a equipe com a qual pretendo me aprofundar em questões ligadas ao que hoje chamo de ‘Dança Pessoal’ é composta pelos seguintes atores: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Luciene, Renato, Raquel e Ana Cristina. A equipe com a qual pretendo me aprofundar principalmente em questões ligadas ao que chamo de ‘Mímesis Corpórea’ – área de concentração proposta: o estudo do caboclo e o interiorano do Estado de São Paulo – é composta por: Ana Elvira e Jesser (*apud* SOUZA, 2005, p. 97 – *aspas do autor*).

Em fevereiro de 1995, o grupo LUME estava começando um trabalho novo. O período de treinamento havia começado com um intercâmbio curto com o grupo de teatro Usina, de Porto Alegre, mas Luís Otávio só compareceu no primeiro dia de trabalho.

[...] o Luís só compareceu no primeiro dia de trabalho, porque no outro dia ele teve muita dor nas costas, já não conseguiu vir, e aí a partir disso já foi processo da doença dele, que foi muito rápido assim, né? Em dez dias ele faleceu... Foi um susto pra todo mundo. Mas aí éramos nós as pessoas que estavam, né? Ric [Ricardo] e Simi [Simioni] estavam muito fragilizados nesse momento, muito mais que nós, que já estavam com ele há muitos anos e tudo... E então, eu acho que nós, com sangue mais jovem e tudo... tem que ir em frente, vamos continuar com as produções, com as propostas de trabalho que já estão encaminhadas e tudo [...] E aí, o que deveria ser novamente um estágio acabou sendo incorporado ao grupo, né? E a gente foi incorporado aí ao corpo de atores (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Diretor-mestre

Carlos Roberto Simioni, um dos primeiros integrantes do LUME a conhecer o trabalho de Burnier, conta como foi seu primeiro encontro com Luís Otávio, um ano antes da criação do LUME.

[...] ia ter o vestibular realmente para entrar na faculdade de teatro [em Curitiba], que nem era faculdade na época, era um curso com estrutura de faculdade, mas nem era reconhecido. E fiz o primeiro ano, o segundo ano, primeiro e segundo ano. Quando acabou o primeiro ano, eu tinha férias, eu trabalhava numa instituição municipal, gibiteca, estudava à noite... A coordenadora do curso falou, porque ela sabia que eu ia entrar de férias, “Simioni, está chegando um cara no Rio de Janeiro, Luís Otávio Burnier, pra dar um curso de um mês na linguagem do corpo, e você é uma pessoa que precisa muito trabalhar seu corpo porque você não tem noção nenhuma de corpo. Eu acho que vai fazer bem pra você”. Então, nas férias eu fui pro Rio, cheguei, não tinha vaga, era na CAL, curso do Burnier na CAL. E eu lembro que não tinha vaga, mas a secretária me disse, se você quiser falar com ele pode ser, né? me deu o telefone. Falei com aquele ‘senhor’. Pela voz dele era um senhor. Com sotaque francês, brasileiro, mas com sotaque francês. E ele me disse que não tinha mais vaga, mas que se eu quisesse aparecer na manhã, no dia seguinte ia começar o curso, né? se eu quisesse aparecer, se sobrasse uma vaga eu entraria, né? Claro que eu apareci. Fui no dia seguinte lá, de manhã cedo. Foi muito engraçado, porque quando eu cheguei não tinha ninguém, só tinha as pessoas entrando na sala e tal... e tinha um senhor, um senhor fazendo um aquecimento e esse senhor tinha o sotaque francês. Então, pra mim, aquele senhor ali era o Burnier, um senhor de sessenta anos. E tinha um rapaz do meu lado, sentado no chão só vendo as pessoas, eu não fazia nada, sentei também, etc. E aí todo mundo chegou, eu não queria conversar com o professor que tava se aquecendo, né? O rapaz do meu lado falou “Bom, vamos agora começar...”. Eu pensei, mas que rapaz metido, né? É o professor que tem que começar. Era o Burnier! Era o Burnier que tava do meu lado, o tal do rapaz. Daí eu vi que era o Burnier, ele não me perguntou quem eu era, nada. Não perguntou quem tava aqui com a vaga, nada. E começou, explicou algumas coisas e passou quatro horas, de manhã, quatro horas só fazendo o trabalho energético, o esgotamento físico. Não falou nada. E pra mim, foi o meu maior inferno, meu maior inferno. Era com que... passava trinta minutos eu pensei, eu não vou agüentar, eu não vou agüentar isso. Agüentei quatro horas porque esse, esse Burnier fazia com que a gente não parasse, não parasse, a turma toda... e vai, vai, vai, vai... Acabou o primeiro dia de curso, depois de quatro horas, acabou o energético, fomos pra casa e eu tinha decidido, então, NÃO voltar mais no trabalho. Eu [estava] acabado no Rio de Janeiro, um calor, acabado [eu estava]. Eu sei que eu cheguei na casa da minha vó, onde eu estava hospedado, deitei às três horas da tarde e acordei no dia seguinte. Com o pé tudo inchado, com dor no corpo absurdas, absurda, aí falei, eu não quero ir mais, esse camarada é louco! Ele não falou nenhuma vez a palavra ator, nenhuma vez a palavra teatro, né? Eu não vim aqui pra fazer ginástica, pra ser ginasta. Né? Por sorte, por sorte, eu tava com um amigo de Curitiba, que ficou de passar lá em casa pra ir. E quando ele bateu na porta, eu falei, olha, eu resolvi não ir. E ele falou, “não, Simioni, vamo dar mais uma chance, vamo ver o que o cara tem pra aproveitar, vamo”. Me forçou. Fui. De novo ele não falou na palavra ator, nada em teatro. Fez o energético, o esgotamento físico, mas nesse segundo dia algo aconteceu comigo. Né? Eu já sabia o que era ficar pulando, sacudindo, chacoalhando quatro horas, né? É como que... eu tirei minhas defesas e me entreguei. Aí algo aconteceu comigo, eu não sabia direito o que tava acontecendo comigo, né? Porém, já no dia seguinte eu nem pensei mais, no dia seguinte eu fui e claro, que... era um mês o curso. O curso foi se aprofundando, eu fui vendo a

maneira como o Burnier administrava o curso, entende? Quando ele percebia que chegava um momento no curso, aonde as nossas energias estavam todas à flor da pele, aí ele jogava algo de teatral, no seguinte sentido: aí que ele fazia com que você se relacionasse como o outro, ou se relacionasse com o grupo, mas de maneira que você colocasse você mesmo, sem truques, sem falsidades, sem farsa. Você naquele estado. Você quando chacoalha, você quando faz o energético por muitas horas, você fica num estado emocional aflorado e através desse corpo suado é que vinha aquilo que você mais... que você não sabia. Você se expressava de uma maneira que você não conduzia, tá certo? Você era levado, nesse sentido. E, eu lembro também, agora eu não vou saber especificar os dias, mas eu lembro de uma vez, que ele dizia “Conversem com os seus corpos, falem com o outro com o seu corpo, fale com a perna, diga aquilo que você não consegue dizer em palavras”. Essa pra mim, essa comanda, foi essencial pra mim. Pela minha estrutura de personalidade eu nunca conseguia colocar pra fora verdadeiramente os meus sentimentos, em palavras. Sempre que eu ia colocar pra fora, na minha vida cotidiana, era “ok, eu sinto, eu tenho que falar isso”. Quando eu decidia falar, parece que tudo concertava-se. Tá, tá tudo resolvido. Você entende? A grande dificuldade de colocar a mim mesmo em palavras. Quando ele me deu essa comanda, de você conseguir se expressar, falar, sem palavras, ali eu entrei no meu universo. Eu entrei no meu universo mesmo. É como se... entrei no meu mundo, entrei no meu mundo. E ali eu comecei a progredir, progredir, a me entregar mais e quando passou um mês eu vi que eu estava completamente transformado, completamente transformado, eu estava apaixonado pelo trabalho, apaixonado. Era... eu não queria parar. Não queria parar (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Depois desta experiência, Simioni volta à Curitiba e após um pequeno período, convida Luís Otávio Burnier para fazer um trabalho de preparação corporal, de dez dias, com o grupo com o qual Simioni trabalhava na época, na montagem do espetáculo *Um rato em família*. Burnier aceita o convite e faz um trabalho de dez dias com o grupo, a partir do treinamento energético. De oito à meia noite fazendo energético, mas sempre experimentando colocar questões do trabalho, como marcações e figurinos, que já estavam em andamento na montagem com o trabalho do energético. Neste mesmo período, em 1984, Simioni e o grupo organizam no teatro Guaira, em Curitiba, uma demonstração técnica do trabalho de ator de Burnier. Na demonstração, que contou com a presença de mil e quinhentas pessoas, Simioni conheceu o ator Burnier. Burnier apresentou seu trabalho com a Ópera de Pequim, mímica Decroux, Kathakali e *Macário*, que segundo Simioni é o germe da mimesis corpórea, pois é um trabalho, no qual Burnier observou meninos de rua no Equador para compor o espetáculo. Foi neste período, depois da apresentação, que Carlos Roberto Simioni resolve ser discípulo de Burnier, como ele mesmo descreve nas passagens:

- “Burnier, eu tenho uma coisa pra te dizer, eu acho que é ridículo, mas é o que eu sinto, é o que eu sinto”.
- “Pode falar, Simioni”.
- “Eu sei que essas coisas não se falam, só se fala pra Jesus. Mas eu quero ser se discípulo. Eu quero seguir você pro resto da vida. Eu quero fazer esse trabalho”.
- “Não é ridículo não, Simioni. No teatro oriental tem isso, o mestre, o discípulo. O discípulo que acompanha o mestre. Isso aí é do teatro. Olha, eu tô no Rio de Janeiro, tô sendo convidado para trabalhar em três universidades. E eu quero criar um laboratório de pesquisa do trabalho do ator. E eu não sei qual eu escolho, mas

provavelmente eu vou escolher a Unicamp, porque eu sou de lá e é a Universidade mais jovem, um das mais jovens do Brasil, e lá eles também priorizam a pesquisa não só o ensino. E quando eu conseguir criar este laboratório, eu vou te chamar. Eu vou te chamar” (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Luís Otávio durante o período de 1985 a 1995 experimentou seus primeiros trabalhos de direção e assumidamente estava experimentando o olhar de diretor. Como havia começado como ator, sua direção tinha ainda um olhar de dentro da cena. Mesmo porque quando ele criou o LUME, tinha a idéia de que nos primeiros dez anos ele iria aprofundar a pesquisa em sala, com os treinamentos, e os outros dez anos, faria uma da composição da cena, ou seja, de como colocar em cena o material expressivo do ator (HIRSON, 2008).

Por isso, nos primeiros trabalhos do Lume, os quais Burnier dirigiu, foi costurando materiais do ator que ele levantava a cena, seu maior objetivo era sedimentar o trabalho dos atores. Para isso, investia nas qualidades corpóreas, experimentava as qualidades vocais, por exemplo. E a partir desse trabalho com as qualidades corpóreas que tentava mostrar essa riqueza, suturando quadros no espetáculo. Mas era o trabalho do ator que saltava aos olhos do espectador (COLLA, 2008). Burnier, neste sentido, dava ênfase ao trabalho de ator, pois, como já dito, ele era um ‘parteiro de ator’ e buscava “libertar o ator da dependência do texto dramático e da própria figura do diretor” (CAFIERO, 2005, p.87). Segundo o ator Jesser, o comentário depois da estréia do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, que ilustra bem este ponto, foi: “os atores são maravilhosos em cena, mas o espetáculo deixa um pouco a desejar do ponto de vista de direção. Mas ninguém duvida da veracidade daquilo que está acontecendo lá dentro. Enquanto espetáculo ele pode ser questionado, mas enquanto trabalho de ator é inquestionável” (SOUZA, 2008). E por que a opção de dar relevo ao ator?

Isso eu acho que primeiro: uma necessidade de experimentação e por uma necessidade de afirmação também. Então, você não tinha maquiagem... Então, não tinha maquiagem, não tinha um figurino mirabolante, não tinha uma iluminação excepcional, não tinha recursos cênicos que ofuscassem ou que se colocassem de igual ou à frente do trabalho de ator. E hoje, por exemplo, *Cnossos* [espetáculo do LUME] tem uma luz super elaborada já. Foi se transformando ao longo do tempo também, porque na medida em que essa segurança do trabalho de ator não se perde, já tá conquistado, já tá consolidado em nós, essa convicção (não que o trabalho esteja) mas essa convicção de que o trabalho que a gente realiza já tá consolidado em cada um de nós, a gente pode se permitir se maquiar, pode se permitir colocar um cenário que as pessoas olham e falam “nossa, que cenário interessante, mas no elenco tem um ator”, entende? A gente sabe, a gente imagina, a gente acredita que não corre mais esse risco. Então, a gente pode hoje dar saltos estéticos maiores, incluindo outros elementos que fazem parte da cena, dialogando com o trabalho de ator também (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Embora Burnier não ditasse fixamente o trabalho do grupo e enfatizasse que os integrantes do LUME não eram alunos e que ele não era professor e que o ator deveria ser

autônomo e criador de si mesmo, a perda de Luís Otávio foi muito sentida por todos os integrantes do LUME. Principalmente porque mais que um diretor ou um professor, eles viam, percebiam, sentiam Burnier como um ser-mestre.

[...] eu acho que se você me perguntar a diferença entre um mestre e qualquer outra coisa, pra mim a diferença básica é [...] em se transmitir algo e generosamente deixar que essa transmissão se transforme, sem apegos de poder, de poder de conhecimento. Um mestre ele não tem poder de conhecimento, ele sabe que conhece muito pouco, apesar de conhecer muito. Sabe que aquilo que ele conhece, pode ser completamente transformado pelo outro, pela inteligência do outro, pela perspicácia do outro, ou pelo simples ponto de vista do outro. Esses são os mestres. Às vezes você encontra mestres em mesa de bar, mas você não encontra na universidade, se a gente pensar por essa perspectiva (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Ferracini sugere que embora a universidade seja uma potência não é a única. Como também aponta Michel Foucault:

Ora, tenho a impressão de que existe, e tentei fazê-la aparecer, uma perpétua articulação do poder com o saber e do saber com o poder. Não podemos nos contentar em dizer que o poder tem necessidade de tal ou tal descoberta, desta ou daquela forma de saber, mas exercer o poder cria objetos de saber, os faz emergir, acumula informações e as utiliza. O exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos do poder. O mandarinato universitário é apenas uma forma mais visível, mais esclerosada e menos perigosa desta evidência. É preciso ser muito ingênuo para imaginar que é no mandarim universitário que culminam os efeitos do poder ligado ao saber. Eles estão em outros lugares, muito mais difusos, enraizados, perigosos [...] Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder (FOUCAULT, 1979, p.141-142).

De alguma maneira, as práticas da pesquisa em arte são provocações e uma proposta de discussão com uma outra perspectiva das relações entre grupos artísticos. Compreender a amplitude e os pontos infinitos que tangenciam uma questão, uma prática, um grupo, um tempo às vezes se torna muito dura, em especial quando se busca enlouquecidamente as semelhanças para se achar as diferenças, mas não se olha as diferenças como *diferenças*⁴⁵! Os registros das entrevistas, evidenciados neste ponto, trazem à tona uma discussão que está interpelada por questões como: que tipo de *diferença* é essa, quais suas implicações políticas e quais suas implicações na formação dos chamados sujeitos e dos grupos. Esta questão é fundamental para o entendimento da formação dos artistas-pesquisadores do LUME.

Numa pesquisa como esta, parece pertinente que minem questões como: que tipo de comunidade esses indivíduos formam? Como lidam com a questão da homogeneidade? Qual é seu relacionamento com a sociedade brasileira? Quais são as estratégias de integração na

⁴⁵ Ao longo dos movimentos o conceito de *diferença*, proposto por Jacques Derrida (2005) e Gilles Deleuze (2006a) irá se esclarecendo. Mas aqui, por ora, digo que não se trata de ser diferente somente ou compreender-se diferente, mas saber que cada um é uma *diferença*, então, pensando neste conceito se deve compreender que somos uma *diferença* e nos relacionamos sendo *diferenças*.

sociedade? E pelo processo de investigação ficou um tanto evidente que a questão da *diferença* é uma questão chave. Você não é “diferente” porque não se parece ou assemelha com o “outro”, mas você e o outros são *diferenças*. Estas, por sua vez, perpassam a heterogeneidade dos integrantes do grupo no estímulo à criação. Trata-se do alimento! Aquilo que nutre está na discussão interna, nos projetos diferentes, no mesmo projeto e com proposições diferentes, intensidade de dúvidas e fluxo de criação e produção. A idéia de *diferença* não está ligada com os artistas “culturalmente diferentes” (os estereotipados “exóticos”), hipersensibilizados, impulsionados pelo interior emotivo. Não está ligada também a preservação de espécies, mas antes uma lógica que rompe com majoritário. Uma reconfiguração das identidades, que são construídas no interior das relações de *poder* e *saber* como sugere Michel Foucault.

Burnier, no LUME, embora não admitisse que os atores trabalhassem em outras criações no início porque queria descobrir uma 'identidade' do LUME, é lembrado por todos os atores-pesquisadores como uma pessoa generosa, com muito conhecimento, mas que os tratava como “igual”. Ou melhor, Burnier com sapiência sabia que cada um era uma *diferença* e que tinha potencial para transformar as coisas que ensinava a cada um deles, sobretudo, que cada era uma potência criativa.

Então, ele te dava espaço para você assumir as coisas, então a gente sentia sim a força daquele cara que tinha todo conhecimento, mas ao mesmo tempo ele te tratava como igual. Você tinha responsabilidades tanto quanto ele. Ele tinha a capacidade de desviar ou não o curso [...] tanto que quando eu entro e quero trabalhar o palhaço, “vamos trabalhar o palhaço!”, porque ele sentia um desejo genuíno ali. Daí quando ele morre, a gente perde essa força digamos do conhecimento, a força [...] porque ele era uma besta pra trabalhar, uma pessoa no sentido burro de carga, sabe? aquela capacidade de trabalho infinita. Então, a gente perde o mestre, mas a dinâmica de funcionar no grupo a gente mantém, porque logo que ele morre, os meninos que você falou trabalham pouco com ele: em 93, quando ele dirigiu um espetáculo; 94 que foi a continuação do estágio deles. Mas na verdade quem treinou eles foi... eu e o Simi [Simioni], quem formou eles ao longo dos anos. Quando eles entraram o Luís morre e eles entram mesmo assumindo tudo. A gente falou pra eles, “a gente não é mestre, nós não somos o Luís Otávio também. Também não queremos ser diretores, não queremos ser chefe de grupo. Então, somos assim agora: oito [se referindo também às duas meninas que saíram]. Somos nós agora, somos mais velhos, vamos trabalhar com vocês, orientar, mas vocês são responsáveis pelo próprio trabalho. Vocês vão crescer, nós vamos ajudar, mas não vamos parar o nosso trabalho para orientar o de vocês [...] Temos a experiência, digamos, de irmãos mais velhos, mas vocês são como nós, estamos no mesmo barco”. E foi assim (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

E assim foi... assim se foi Burnier e assim o barco tocou múltiplos rumos. O grupo mais jovem de atores-pesquisadores sente toda a responsabilidade de um grupo, percebem que o projeto estava na mão deles e que a realização do LUME era então, naquele momento, um

sonho, mas, sobretudo, uma tomada de decisão. O projeto-Lume, o sonho-lume, o corpo-lume era da coletividade, não era só de Burnier.

E aí foi um grande choque com a morte do Burnier. “Opa, estou sem mestre. E aí, né?” Porque, claro, tinha o Ricardo e o Simioni que faziam parte, estavam aqui, mas eles eram atores e, logo de cara, nos deixaram claro que... “O trabalho é de vocês, a gente está aqui com mais experiência e tal, mas eu não vou pegar ninguém no colo, não vou guiar ninguém, né? Cada um vai seguir o seu caminho.” Então, essa coisa do mestre que guia esse coletivo, né? eu já perdi logo de cara. Então, foi muito construir essa coisa do... do grupo. Muito intenso, de “E aí, para onde é que a gente vai?” Ninguém sabia muito para onde ir ou como construir, claro, o pilar havia se ausentado. Mas tinha isso do ‘queremos caminhar nesse coletivo,’ que, aos poucos, foi fazendo a gente... aos tropeços assim, construindo a história (Ana Crisitina Colla, entrevista concedida em 2008).

Sobre esta perspectiva torna-se audível a inter(secção) do sujeito que se apresenta concomitantemente entre a intimidade e a coletividade. O grupo continua trabalhando como formiga. Em um ensaio sobre as imagens da intimidade, Gaston Bachelard, em outro contexto, marca a imagem da *formiga* como sendo um princípio fundamental de mobilidade, na medida em que trás a imagem do formigueiro como atividade e agitação. Essa imagem pode trazer tanto a idéia de conflito, como de união:

Em primeiro lugar, assinalemos que uma desordem estática é imaginada como um conjunto agitado: as estrelas são tantas que parecem, nas belas noites de verão formigar. *A multiplicidade é agitação*. Não há, na literatura, um único *caos imóvel*. Quando muito, se encontra [...] um caos imobilizado, um caos petrificado. E não é sem razão que nos livros do século XVIII e dos séculos anteriores vê-se a palavra *chaos* ortografada *cahots* [solavancos]. Mais eis o paradoxo recíproco. Basta olhar – ou imaginar – um conjunto de corpos que se agitam em todos os sentidos para que se lhe atribua um número que ultrapassa em muito a realidade: *a agitação é multiplicidade* (1990, p.46 – grifos do autor).

Quando incito a prima matéria, caos [*kháos – matéria – matter – materna – grande mãe – geia – gaia – terra – tártaro – abismo – eros – erótico - potência de vida – pensamento - cosmogonia*], com a imagem do formigueiro, sugiro que estava estabelecido naquele momento um corte no plano do LUME e que trouxe em certa medida um tempo de agitação. Uma energia que iria fazer surgir, porém ainda não organizada, sem forma.

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.59).

Não havia formas definidas, mas havia atores que trabalhavam com formigas e havia uma ética.

[...] ele tinha princípios que eram muito claros. De ética do trabalho, de convivência, do treinamento. E o pilar que ele deixa, que ele nos deixou foram justamente esses princípios do trabalho ser individual, o trabalho que é particular, é seu, você tem que dar conta dele. Em vários momentos em que a gente monta uma cena, e ele [dizia] “Não, essa cena, eu vou cortar, ou me prove que ela tem que ficar”. Desde lá da graduação, sabe? na montagem, ele já era... [...] E aí você ali, “Opa, tem que defender...” Não defender na palavra, defender em ação, fazendo. Então, para isso eu tinha que investigar para poder fazer. Então, esse trabalho é seu trabalho [...] que foi o grande pilar, eu acho [...] Porque ele nos deixou isso muito forte [...] Provavelmente, se ele estivesse vivo, seria outra coisa. Ele tinha uma coisa assim [uma presença] também muito forte, e talvez a gente não tivesse com as asinhas de fora tanto ((ri)) como estamos, se ele tivesse, entende? Então... Mas esse foi isso que ele deixou e... Então, não tinham coisas que, eu vejo, que é de construir uma identidade. Essa identidade já existia quando ele se ausentou [...] Mas ele é quase uma coisa descolada da gente que construiu uma ética e uma maneira de trabalhar que se chama Lume [...] É quase como uma oitava pessoa aqui, que faz parte daqui [...] (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

No momento em que não há mais o pilar do LUME, centrado na figura do diretor-mestre, o grupo precisa tomar decisões e aprender a lidar com o caos da multiplicidade dos atores-pesquisadores e como explica Ricardo, “essa dinâmica descentralizada, digamos, se manteve e a gente começou a buscar o contato mais externo. Porque já tinha isso mesmo com o Luís, mas os intercâmbios (desde o início) que tiveram foram uma outra maneira pra gente buscar esse olhar de fora que nos permitisse ‘puxar o tapete’, quebrar olhares ou maneiras de fazer já cristalizadas [...] (PUCCETTI, 2008). E Simioni concorda com as ‘puxadas de tapete’, afirmando: “Mestre é aquele que cuida do ator. Passa dez, vinte anos, quando você se encontra com o mestre ele tá sempre te dando rasteira [...] O Burnier é um mestre porque eu me entreguei a ele e ele cuidou de mim [...] ele me fez desabrochar” (SIMIONI, 2008). O Luís, neste sentido, “também era um artista, mas também tinha um outro lado que ele era um cientista do teatro, um cientista da arte, um cientista do trabalho do ator, tinha esse olho do cientista, de colocar o ator no microscópio, debaixo ali, e estudar [...]” (PUCCETTI, 2008).

E eu acho que um mestre tem essa função de dar autonomia pra aquele que é seu aprendiz, né? E nesse sentido o Burnier sempre foi muito generoso, ele sempre quis que nós fossemos donos do nosso próprio trabalho. Ele sempre bateu nessa tecla e o Simioni e Ricardo foram muito sábios em dar continuidade de uma outra forma, né? Porque o Burnier era um líder. Além de ser um mestre ele era um líder, ele era o mentor intelectual da idéia de LUME, esse sempre foi ele, né? o mérito era dele. E quando ele se foi não tinha mais um líder, não tinha mais um chefe, não tinha mais alguém que a gente falava “tá então ele decide, se todo mundo discordar, mas ele quiser vai ser daquele jeito”. Hoje em dia a gente não é assim não, eu quero do meu jeito e todo mundo quer de outro jeito, eu posso brigar até convencer todo mundo do contrário, mas se eu não convencer, vou fazer como todo mundo acha que tem que ser, entendeu? Não tem um que dá a palavra final, a palavra final vem de todos nós ou da maioria. E às vezes se alguém não é convencido faz porque a maioria achou que é [melhor]. Então, a gente acredita que a gente pode tá errado e ainda não percebeu (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Luís Otávio era um mestre, oras na função de um professor, oras na função de diretor. Era professor quando esta era sua função – estipulava regras, conduzia exercícios, transmitia aos estudantes as técnicas e teorias que conhecia; era diretor quando era sua função – estudava a estética, escolhia temas, conduzia a pesquisa, fazia a preparação corporal dos atores, marcava as cenas; e ainda sim, era mestre porque não só se preocupava em transmitir um conhecimento, como também generosamente estimulava as potências criativas ou provocava no trabalho motivações para que os atores se movessem ao encontro do seu desejo. Burnier, para os integrantes do LUME é, pois, um mestre, não só porque criou o LUME, mas porque estimulava a criação do corpo-lume, de um corpo reluzente, que encontra sua luz e a projeta.

O Burnier primeiro é, e era importante, porque ele foi o grande criador do Lume. Segundo também porque ele criava essas diretrizes básicas que se transformavam junto com os outros atores. Ele nunca impunha nada, ele sempre jogava para as questões, ele jogava sempre para as questões muito nossas. Claro que, ele era um pilar, no sentido de que ele era um fundador [...] ele também tinha uma função política muito forte. E ele também (além da visão estética que ele tinha de consolidação de uma linguagem, de uma poética, de uma ética de trabalho) ele também tinha [...] uma relação política com a universidade, com os grupos de teatro estabelecidos. Nacionais e internacionais [...] Eu acho que o Lume existe hoje... ou só essas sete pessoas [Ricardo, Simioni, Ana Cristina, Raquel, Jesser, Renato, Naomi] que estavam trabalhando com o Luís Otávio, só conseguiram transformar completamente o Lume de como era antes para agora, porque o Luís Otávio não deixou nada fixo, ou seja, ele não transmitiu um conhecimento fixo, que é isso, ou não é isso. Porque se fosse isso, quando ele morresse, todo esse conhecimento fixo iria morrer com ele. Como ele transmitia o conhecimento dele, ou como ele deixava a ética de trabalho maleável, a ponto de até (como ele iria ser tão mestre na ausência dele) isso poderia ser transformado. Eu acho que a grande sacada do Luís Otávio foi criar algo que independia dele. Quando você cria algo que se movimenta por si mesmo... E algo que se movimenta por si mesmo, ele justamente só pode ser criado quando você não se coloca tão duramente dentro desse movimento, porque se você sai o movimento quebra ou pára. Quando você cria um movimento que independe, você ao mesmo tempo que cria esse movimento, alimenta esse movimento, está dentro do movimento, mas sabe que esse movimento pode continuar sem a sua presença, ou sem a sua dureza estética, vamos dizer, ou dureza de conhecimento (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Burnier dizia que o “Lume não é. O Lume vai sendo” (FERRACINI, HIRSON, 2008). A ética no grupo LUME é reverbêreo da abertura ao fluxo de transformação do conhecimento e da percepção das necessidades ou dos desejos do grupo. Desejos estes que estão em contínuo movimento e não se aprisionam em uma linha fixa de trabalho. Jesser, assim como Renato, vê o mestre como alguém que explora territórios de potencialidade, e não como alguém que quer formar um batalhão de discípulos.

[...] o mestre ele não quer a dependência. Mais pensando no Burnier que é o único mestre que eu tive, né? Mas ele [Burnier] não, a impressão que eu tenho é que ele queria a independência. Ele queria que algum dia eu o questionasse, por exemplo, entende? que nós o questionássemos. Então, ele não dava as coisas de mão beijada. A gente tinha que conquistar, porque tudo aquilo que a gente conquistasse era nosso,

não fruto de algo que ele tenha dado pra gente. Ele mesmo usava uma expressão “eu não sou diretor, eu sou parteiro de ator. A minha idéia é fazer nascer de dentro de vocês um ator e não ser um discípulo do Burnier”. Ele não queria que a gente fosse discípulos dele, seguidores do Burnier [...] e era muito difícil porque ele era uma pessoa muito forte, muito convicta. Tinha uma retórica excepcional também, ele convencia muito com a palavra [...] Então, acho que um diretor [...] um diretor nos moldes convencionais ele te diz o que fazer. O Burnier não dizia o que fazer, a gente tinha que propôr, descobrir e convencer. Então, por exemplo, tinha um personagem que eu fazia no espetáculo de formatura que era o Geraldinho, que era um velho e que era um contador de causos e que eu tinha a imitação dele só vocal. Eu tinha uma fita com ele contando um caso e eu imitei esse caso, fiz minha imitação vocal dele. Mas nunca conheci essa pessoa, depois ele morreu, então não pude conhecer também. Então, eu fiz uma imitação de outras pessoas caminhando, de ações de outras pessoas idosas, e um pouco antes da estréia do espetáculo eu falei “Burnier, eu tava pensando em usar uma bengala, o quê que você acha?”, ele falou “eu não acho nada, você tem que usar e experimentar e vê se funciona, se funcionar, bom. Me convença de que ela é imprescindível. Se for uma bengala só pra parecer mais velho, pode jogar fora. Porque você não vai ter uma bengala como uma bengala”, entende? “Se ela for útil, se ela for imprescindível, se ela for te ajudar, se ela for contribuir, usa, mas você tem que me mostrar. Não adianta você me falar, se vai funcionar ou não vai, eu quero ver. Se funcionar, eu vou perceber também” [...] E tinha essa coisa, o Burnier era sempre a pessoa... (o mestre, eu acho que ele tem essa função de questionar também) ele era um instigador e um questionador [...] e foi uma das coisas em que na época que ele morreu ficou mais forte pra mim, a ausência de uma função na relação do grupo, que era aquele que questionava. Então, às vezes a gente se reunia, ele era muito ocupado, dava aula, tinha um monte de compromisso, então às vezes a gente tinha reuniões que supostamente ele deveria estar e ele não podia chegar, então a gente sentava e conversava. Todos nós discutíamos, levantávamos todas as possibilidades, todo mundo argumentava e aí chegávamos a um consenso e aí não tinha mais por onde, a gente achou que tem que ser isso e “pá”, tava tudo pensado, tá! tudo claro. E aí ele chegava no final da reunião “e o quê que vocês decidiram?”, “ah, a gente começou a fazer tal coisa”, “mas porque isso, isso, isso, então é isso”. Aí a gente parava, pensava... [E Burnier dizia] “E porque não isso? Vocês pensaram se isso, isso ou aquilo?”, “Ah...”. Sabe? era uma pessoa que de repente puxava o tapete da gente o tempo todo (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Este movimento do grupo e mesmo as relações entre o mestre e os atores-pesquisadores, por exemplo, não necessariamente estava relacionado com amizade. A aproximação acontecia respeitosamente e certamente aconteceu de forma vertical, profunda, como se pôde observar em muitos dos depoimentos, contudo em alguns casos ainda com certo distanciamento. Porque embora Luís Otávio sempre estivesse presente em força, muitas vezes ele se ausentava e o grupo - como é possível perceber na fala anterior e na fala que segue - sentia a sua ausência bem como sentia a sua presença. E enquanto todos caminhavam na construção da autonomia, quem dava o suporte para o novo grupo de atores que acabara de entrar no LUME não era necessariamente Burnier, mas eram os atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Como cita Raquel:

[...] durante o estágio, em 94, a gente já conseguia... já conseguia ter uma relação um pouquinho mais próxima com ele. Mas ainda era muito o “mestre”, sabe? A figura do mestre. Era... Eu quase não fui amiga dele, sabe? Muito pouco. Ele era o meu mestre. E ele... Eu não sei se ele... ele também, acho que gostava de ser esse mestre,

sabe? Ele também bancava essa postura do mestre, né? E sempre teve uma coisa, no Lume, muito legal. Que era... foi o que uniu os três e o que nos uniu a eles. A gente estava junto por causa do trabalho, não por causa da amizade. Tanto é que a gente pra ficar amigo do Ric e do Simi [se refere ao dois atores mais experientes no grupo] também foi muito tempo depois, porque eles também eram os nossos mestres, né? Depois da morte do Luís, mais ainda. E eles não queriam tanto, mas era muito difícil para a gente, a gente via eles como mestres. Ah, então, com o Luís, sempre foi essa relação, sabe? Era o mestre, e era... Era assim, a gente treinava todos os dias das sete [da manhã] a uma [da tarde]. E ou o Ric [Ricardo] ou Simi [Simioni] acompanhavam nosso treinamento. E ele [Burnier] vinha esporadicamente. Ele não acompanhava nosso treinamento diariamente. Ele tinha as coisas dele na Unicamp, era professor, chefe de departamento, ainda estava fazendo doutorado [...] Mas era impressionante assim... a gente estava ali naquela sala treinando [se refere a sala de ensaio do LUME], a hora que eu via o motor do carro dele entrando, era uma caravana daquelas antigonas, a hora que eu via o motor, ou então a tosse... tinha uma tosse crônica... Do caminho daqui até ali você já ouvia a tosse. “Ele veio!” né? “Ele veio hoje”. E aí já mudava, né? Então, tinha uma relação muito forte de mestre mesmo, com ele. Mas, muito sábio assim [...] Às vezes a gente ficava patinando dez dias, no dia que ele aparecia, parecia que chegava luz e aí a gente conseguia dar um salto nas questões do treinamento. Ou às vezes a gente estava numa reunião, quebrando a cabeça, “o que que faz, o que que não faz, o que que não faz?” ele chegava atrasado na correia dele, tarará, “e aí o que que vocês tão decidindo?” a gente dizia “tamo encrencado com isso daqui”, aí ele dizia “mas você já pensaram em x [tal coisa]?” “Ah não”. Ninguém tinha pensado nessa possibilidade?!” Então, ele pra gente, realmente era uma luz assim. E era mesmo muito inteligente, muito capaz. Era muito jovem, né? Ele tinha trinta e oito anos, muito seguro, já tinha construído muitas coisas. Era um jovem muito perspicaz (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Para Ana Cristina, o mestre tem o peso de pessoas que mudaram rumos ou nortearam caminhos (como mãe, pai... Burnier...) e a leveza de uma inspiração, uma troca de ar. O mestre, com o tempo e como o tempo pode passar, o que permanece é o seu próprio olhar.

O Burnier está em um desses mestres. Aí, depois dessa vivência com ele, mesmo sabendo que as pessoas vão embora (porque, eu perdi minha mãe, perdi o meu pai, perdi o Burnier) eu vi que então eu não quero me agarrar a nenhum mestre não, porque eles vão embora! ((ri)) Então, eu quero essas passagens assim, dessas pessoas que me inspiram e trocam [comigo] [...] Depois aprendi com essas experiências que a dona do meu caminho sou eu. Então, não quero alguém que venha me dirigir no sentido de ‘me leva para cá ou me leva para lá’. Eu quero também dizer, “Oh, eu quero ir para cá. Vamos juntos? Eu posso ir para o seu caminho ou você para o meu, mas vamos juntos” (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Na fala de Ana Cristina e em tantas outras já citadas é possível identificar uma postura ética que também é uma construção política e social, uma categoria discursiva, cadeia de equivalentes em torno da qual se organizam sistemas de poder (socioeconômicos, culturais, educativos, artísticos): o LUME, num movimento a-centrado, desfaz as relações de centro, de centralização, de centralidade: não-hierarquização e não-verticalização, traz o sentido de uma comunidade teatral quando propõe ‘vamos juntos’! Aí, está apontada uma possibilidade de como o grupo pode se configurar hoje e como cada integrante interage coletivamente em sua *multiplicidade*, em *matilha*.

As matilhas, as multiplicidades não param, portanto, de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras [...] Não é de se espantar, a tal ponto o devir⁴⁶ e a multiplicidade são uma só e mesma coisa. Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma *sem mudar de natureza*. Como as variações de suas dimensões lhe são imanentes, *dá no mesmo dizer que cada multiplicidade já é composta de termos heterogêneos em simbiose, ou que ela não pára de se transformar em outras multiplicidades de enfiada, segundo seus limiares e suas portas* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p.33 - grifos dos autores; nota minha).

Impulsionados por movimentações heterogêneas, a comunidade quebra com a idéia de uma cultura necessariamente ‘harmônica’, justamente porque não é sinônimo de homogeneidade. E as multiplicidades definem-se e transformam-se pela margem, transbordam determinando suas intensidades, suas dimensões. E assim concebe-se a possibilidade de ver o “eu” como um limiar, lumiari, uma porta, que funciona como um anômalo, ou seja, para cada conexão com um eu-limiar se tem um pacto singular. Pensando assim, é possível estender as intensidades num mesmo plano, não-hierarquizado, onde as *bordas* (fibra) emaranhadas se sucedem traçando uma linha de contágio. As fibras são tecidas de *desterritorializações*⁴⁷, as ‘puxadas de tapete’, as quais constituem uma *linha de fuga* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p.33). Neste fluxo de pensamento, é traçada, então, a possibilidade destes atores-pesquisadores se tornarem um fluxo, correntezas em direção a diferentes centros de produção de conhecimento e, inclusive, à produção de pesquisas interdisciplinares em artes. Assim parece ser o caso do grupo LUME.

Porque eu acho que o Luís Otávio, um mestre mesmo, meu primeiro mestre mesmo, digamos. A gente trabalhou quase oito anos juntos, eu acho que fez toda a minha base, solidificou a minha base de trabalho, inclusive como palhaço. Ele me abriu caminhos e sublinhou caminhos que já existiam, porque como palhaço [...] quando eu encontrei o Luís, então, eu já tinha um material trabalhado e também tinha vícios, então, isso que você fala do mestre, que é aquele olhar que te aponta [...] “esse caminho que você ta, aí não é legal. Olha, mas aqui tem [uma possibilidade] [...] vai limpando um pouco como um jardineiro que poda uma planta, certo? E direciona ela por um caminho que ele vê que vá dar frutos. Então, o Luís Otávio foi esse mestre, que com um conhecimento impressionante do teatro e, principalmente do ator em si - do interior do trabalho do ator; da técnica, dos impulsos, da coluna, das oposições, dos desequilíbrios, sabe, da coisa realmente, que é o arcabouço do ator - e com uma generosidade impressionante que eu acho que é o que diferencia um professor de um mestre realmente. A generosidade de saber ser duro na hora certa e saber dar o

⁴⁶ “Devir nunca é imitar [...] mas enfim penetre nas últimas regiões de um *Continuum* habitado por ondas inomináveis e partículas inencontráveis [...] Todas as viagens ditas iniciáticas comportam esses limiares e essas portas onde há um devir do próprio devir, e onde muda-se de devir, segundo as “horas” do mundo, os círculos de um inferno ou as etapas de uma viagem que fazem variar as escalas, as formas e os gritos. Dos uivos animais até os vagidos dos elementos e das partículas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p.11 - 37 – aspas e grifos dos autores).

⁴⁷ “Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então em um *plano de consistência* das multiplicidades, se bem que este plano seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, pela linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência é o fora de todas as multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol. 1, p.17 – grifos dos autores).

suporte [...] saber dizer não, saber elogiar, saber apontar rumos, saber o momento em que não tem que apontar nada, que a pessoa tem que ficar perdida mesmo, que a pessoa tem que descobrir por si só. É aquele que te ensina a aprender com você mesmo. Então, o Luís Otávio foi essa pessoa, esse meu primeiro mestre. E o que me fica do Luís Otávio, de tudo isso, eu acho, é aquele olhar agudo que chegava sempre no ponto que tinha que pegar, mas com uma generosidade extrema, que eu nunca encontrei em outra pessoa. Tá, daí ele morreu e eu fiquei sem mestre [...] enquanto a imagem da planta, o mestre é esse jardineiro. Ou uma parteira, como o Luís falava, que ajudava o ator a dar luz ao seu próprio trabalho. O diretor não necessariamente [faz isso] [...] E tem o Luís, por exemplo, que quando dirigia o espetáculo, ele era muito um diretor de ator, mais do que o diretor da cena [...] na fase em que ele tava, quando ele morreu. Porque o trabalho dele era no ator, cena era consequência daquilo ali, mas ele dirigia os impulsos do ator, no espaço, no tempo, a música da voz. Ele dirigia quase esculpindo o ator, a proximidade física era quase aqui [aponta o próprio corpo, mostrando a proximidade], da maneira dele dirigir, porque tinha esse olhar de mestre nele, ele estava interessado em outra coisa, não só no imediato do espetáculo, o espetáculo sim, claro! Mas como consequência desse trabalho do ator que cresce, cresce e quer descobrir mais (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

A multiplicidade, neste sentido, opera em concomitância com o processo de *subjetivação*⁴⁸, ou seja, através de uma contínua territorialização e desterritorialização. Um lugar fronteiriço: *entre*⁴⁹. A multiplicidade do grupo passa pela *auto-referência* que seria a forma como ela opera, ou migra, entre a intimidade e a coletividade, ou ainda, a mais singular, a mais contingente, aquela que ancora as realidades humanas na finitude, e também a mais universal, aquela que opera as mais fulgurantes travessias por campos estrangeiros (GUATTARI in PARENTE, 1993, p.180).

O que eu quero dizer, trazendo a abertura desses conceitos é que nesse olhar-mestre de Burnier para as subjetividades-em-movimento, *subjetividades flexíveis* (ROLNIK, 2006), ou nessas subjetivações, ou ainda nessas individuações sem sujeito, *hecceidades* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol. 1, p.16), encontram-se no LUME os porquês da escolha de um Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais: ainda multiplicidades.

O Luís era bem paradoxal na maneira dele atuar dentro do grupo. Então, no início, por exemplo, quando nós éramos três, obviamente ele era o centro do negócio, porque assim, tudo surgiu a partir dele. É ele que vislumbrou, que quis e que imaginou a criação de um espaço onde os atores pudessem desenvolver o seu trabalho, o seu ofício. Que tem tanto uma coisa técnica envolvida nisso, como o

⁴⁸ *Subjetivação* [De *subjetivar* + -ação] Ato ou efeito de subjetivar. (AURÉLIO VIRTUAL). Em Deleuze e Guattari: “Não chegar ao ponto em que já não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos” (1995, vol.1, p.11). Pode-se entender a subjetivação inicialmente assim, como subjetividades em movimento, em relação aos possíveis afectos (eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos). É não pensar em individual, em pessoal, em particular. Não é relativo a um só sujeito, portanto, não sendo válido somente o “subjetivo”, cujo “sujeito” pertence somente a ele e nele se encerra. Desfaz a idéia de que o “sujeito” integra o domínio das atividades psíquicas, sentimentais, emocionais, coletivas, ao mesmo tempo em que impulsiona a potência da subjetividade. Subjetivações são, pois, correntes coletivas de sensibilidade que atravessam campos corporais na composição de territórios existenciais. Mais adiante, ainda serão feitas outras considerações do conceito de *subjetivação*.

⁴⁹ Esta fronteira, este lugar seria um *entre*, que é diferente da automatização fundamentada sobre bases “fixas”, não se trata de um terceiro lugar. Fixo. Não é “o” lugar no qual entrariam os novos conceitos propostos. Não se trata de uma *triade* para se combater os antagonismos. O *entre* é um limiar em movimento, em relação aos possíveis afectos.

outro lado do ofício que é o lado da ética do ofício: o *porquê* você faz, que é o *como* você faz, que é *aonde* você quer chegar, *com o que* você faz. Que é a disciplina, que é o respeito ao trabalho próprio e ao trabalho dos colegas, tudo isso tá envolvido no ofício do ator também. Então ele era assim o centro, só que a maneira dele atuar, ele não atuava de maneira centralizada, então quando éramos os três as coisas só aconteciam quando os três estavam convencidos. Ele não chegava e dizia “vamos fazer isso”. Não era isso. A não ser no trabalho, por exemplo, Simioni vai trabalhar uma semana a voz. Enquanto mestre, por exemplo, eu trabalhei um ano sozinho. Ele me botou na sala e eu fiquei um ano trabalhando sozinho, ele ia lá de vez em quando, olhava o que eu estava fazendo, às vezes falava, às vezes não falava nada. E eu tinha que trabalhar das cinco e meia da manhã até uma e meia da tarde. Então, eu botava um relógio para despertar, virava para eu não ficar olhando a hora e ficava trabalhando livre, livre, livre, [...] a coisa do mestre. Me orientava de uma maneira e o Simi [Simioni] de outra maneira completamente diferente porque não tem forma, porque era pessoal o caminho de cada um. Então, ele não impunha, a não ser quando ele estava fazendo o papel de mestre, mas como dinâmica de grupo não, ou se um queria fazer alguma coisa, ele tinha que convencer os outros dois, convencer os outros dois, seduzir e achar que está certo, não votando, dois ganharam e um perdeu, tem que estar todo mundo abarcando aquela idéia e, isso, é uma coisa que se mantém até hoje (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

A compreensão da expressão ser-sendo ou ser-estando - como sugere Burnier quando diz “o LUME vai sendo”, por exemplo - ou *serestando*, como sugere Ana Cristina Colla (2006), e para tanto da subjetivação, depende de uma infinidade de *sistemas maquínicos*⁵⁰ e é estabelecida por um sistema a-centrado, no qual os indivíduos são todos intercambiáveis e entrelaçados por uma base dos processos de subjetivação. Segundo Félix Guattari (in PARENTE, 1993, p.179-180), esta base é fundamentalmente distinguida na tríade de voz/vias: as vozes do *poder*, ou poderes sobre territorialidades exteriores; as vozes do *saber*, ou saberes desterritorializados sobre as atividades humanas e as máquinas; e as vozes da *auto-referência*, ou criatividade própria às mutações subjetivas. A subjetivação é, pois, uma cartografia de territórios existenciais implicando universos sensíveis, cognitivos, afetivos, estéticos, perceptivos. Ou seja, um agenciamento de *contingentes*⁵¹. Naomi Silman, atriz-pesquisadora que se integra ao grupo em 1997, não teve contato com Burnier, entretanto, em um de seus depoimentos, elucida que o respeito à singularidade e a generosidade se tornaram uma constante no grupo.

[...] eu conheci o Ricardo aqui do Lume [...] eu tive contato com o trabalho dele, porque a gente conversava muito, tinha uma outra menina que fez faculdade e foi aluna do Simioni e do Ricardo e a gente fez umas vivências juntas com o Ricardo. [Ela se aproximou do trabalho do grupo] Primeiro em função do trabalho de campo e eu fiquei encantada. Era uma coisa que simplesmente bateu comigo, pela

⁵⁰ Em relação a máquina/maquínico, Guattari e Rolnik afirmam: “As máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem [...] um *phyum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se fazendo aparecer novas linhas de potencialidades [...] no sentido lato (isto é, não só as máquinas teóricas, sociais, estéticas, etc), nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou agenciamento. Uma máquina técnica, por exemplo, numa usina, está em interação com uma máquina social, uma máquina de formação, uma máquina de pesquisa, etc” (GUATTARI; ROLNIK, 1993, p.316 – grifos e parênteses dos autores).

⁵¹ O conceito de contingência, que é diferente de acontecimento, ora pode ser utilizado como agrupamento, ora como adjetivo referente à singularidade (provido de processualidade) e, ora é utilizado como possível, mas incerto.

generosidade, pela profundidade, pelo respeito com o individual, eu me senti muito respeitada [...] o Lume ele deve a existência dele ao Luís, foi ele quem criou, sonhou. Mas com a morte do Luís (foi uma tragédia na época para o grupo) criou-se essa possibilidade do grupo continuar desenvolvendo esse trabalho, sem uma pessoa que centraliza e isso fortaleceu muito os indivíduos dentro do grupo. Quando eu tenho contato com o Ricardo, ele vem compartilhar comigo de igual para igual mesmo, que não é porque ele tem muito mais experiência, ele não é o diretor, o professor. E mesmo eu acho que hoje, quando a gente dá curso, eu acho que isso foi uma coisa que ficou impressa no corpo. Eu não tô aqui pra passar o que eu sei, e você que não sabe nada. Eu tô aqui pra te ajudar a achar o que você tem [...] eu sou a única pessoa do grupo que realmente não trabalhou com o Luís Otávio, isso é uma diferença grande, e através das pessoas, da memória das pessoas e o trabalho que já estava no corpo deles [está também no meu corpo], mas a minha chegada eu acho que era [um momento] de injetar um pouco de sangue novo que como eu também não tinha essa ligação como com o Luís, eu tinha com outras pessoas [...] alguns outros mestres (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Burnier *in vita* dirige ainda no LUME os espetáculos *Nostos* (1990), *Wolzen* (1991), *Valef Ormos* (1992), e inicia a direção de *Cnossos* (1995), com o ator Ricardo Puccetti, trabalho que não chega a concluir porque falece no meio do processo. Luís estava em busca de uma arte prometéica⁵², por isso, com rigor de um alquimista que pretende desvendar certos mistérios, como o segredo da energia, Burnier se aproxima do estudo do corpo-em-vida e da presença física⁵³. Ao lume de Luís permanece a profundidade. *In memória*, Luís permanece no corpo-Lume como a parteira que tem lume e que possibilitava ao ator vir a lume.

⁵² Relativo ao mito de Prometeu, titã grego que roubou o fogo dos deuses para os homens.

⁵³ Falarei de ambos os conceitos no próximo tópico.

ILUMINAR

da concepção do Lume

Iluminar: derramar luz sobre, ornar com iluminação; esclarecer, instruir; inspirar; alegrar; encher-se de luz; alegrar-se; entender.

Em 1984, na noite de natal, Luís Otávio Burnier liga para o ator Carlos Roberto Simioni e dá a notícia, “consegui criar o laboratório na Unicamp” e diz ao ator, “a proposta é você ficar 20 anos, você tem que ficar por no mínimo vinte anos, porque do contrário não precisa vir, do contrário não serve!”. Simioni aceita o desafio e segue as instruções de Burnier “desce no balão de Barão Geraldo”. No dia 11 de março de 1985, somente com uma mala, o ator vindo do sul desembarca em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo. Simioni desce do ônibus e observa que “não tinha nem terminal”, o distrito de Barão Geraldo assim como o LUME começava a existir⁵⁴.



⁵⁴ Informação obtida pelo ator Carlos Simioni, no camarim, na apresentação do espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, no Teatro Luís Otávio Burnier, em Campinas, no dia 11 de março de 2008. Dia em que o espetáculo comemorava 12 anos de existência.

LUME: Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão

Após concluir seus estudos na Europa, Luís Otávio Burnier volta ao Brasil. Tendo estudado com Etienne Decroux e Jacques Lecoq e tendo trabalhado com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental, Burnier, cria em Campinas, em 1985, o LUME, Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Institucionalmente, o LUME foi criado em 1986 pela portaria GR072/86 publicada no Diário Oficial do estado no dia 03/06/1986. Na portaria lê-se “Fica criado o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão – LUME – com estrutura de Núcleo de estudos Interdisciplinares e funcionamento vinculado ao Instituto de Artes” (*apud* BURNIER, s.d, s.p.)⁵⁵. O projeto apresentado à Unicamp para criação do LUME em 1985 foi assinado por Luís Otávio Burnier e pela professora Antonieta Marília de O. de Andrade. O projeto contou também com contribuições do ator Carlos Simioni e da musicista Denise Garcia. O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – LUME – hoje tem por objetivo a produção, divulgação e aplicação dos conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das Artes Performáticas e Cênicas⁵⁶.

LUME, embora com estrutura de núcleo, surge com a característica específica de atender às necessidades de pesquisa do ‘corpo’. Na época em que foi criado, o laboratório não era vinculado à Reitoria, como é atualmente, mas estava vinculado à unidade de artes. Mesmo sob o nome de Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, desde o início, Burnier era a favor da inclusão de áreas distintas de conhecimento porque se preocupava com pesquisas interdisciplinares e transculturais. Contudo, o projeto ainda estava em fase embrionária e a interdisciplinaridade na época, se restringia à área das artes. Mesmo assim, a escolha de ‘Movimento e Expressão’ no nome do grupo aconteceu porque englobava a dança e a mímica, áreas de estudo exploradas por ele e pela professora Antonieta Marília, e porque privilegiava qualquer movimento do corpo como forma de expressão.

Bem, a criação do LUME visava proporcionar uma melhor infra-estrutura para dar continuidade às pesquisas que até então vinham sendo desenvolvidas, desde 1982, no Instituto de Artes, pelo Laboratório de Dança, dirigido pela Prof^a. Marília de Andrade (ANDRADE; BURNIER, s.d, s.p.)⁵⁷. Com um estatuto próprio, ou seja, com funcionamento autônomo, o

⁵⁵ Informações retiradas do arquivo LUME, de uma cópia de um dos relatórios apresentados pelo grupo.

⁵⁶ Dados extraídos do estatuto de regimento interno do grupo LUME, deliberação consu-a-19/93, 05/10/93.

⁵⁷ Informações retiradas do primeiro projeto do LUME.

laboratório propunha explorar questões muito específicas, como: desenvolver pesquisas técnicas e empíricas sobre técnicas corporais e métodos de ensino; desenvolver pesquisas sobre a linguagem cênica através da montagem de espetáculos; propiciar estágios didáticos para alunos da universidade e pessoas interessadas da comunidade; divulgar junto à comunidade resultado das pesquisas através de apresentação dos espetáculos considerados de boa qualidade (ANDRADE; BURNIER, s.d, s.p.)⁵⁸. Os objetivos gerais do projeto, na época, contemplavam a continuidade das pesquisas integradas das linguagens de dança e teatro e a continuidade da produção de espetáculos cênicos que divulgassem as pesquisas ligadas ao laboratório. Mas possivelmente pelos diferentes interesses, Burnier continuou a pesquisa com o LUME e a professora Antonieta Marília seguiu com outros projetos.

No ano de 1984, Burnier já estava empenhado em iniciar os trabalhos de pesquisa, como conta o ator Carlos Simioni:

“Eu fui convidado por três Universidades para criar um laboratório de pesquisa do trabalho do ator”, ele [Burnier] me disse, né? “E eu não sei qual eu escolho, mas provavelmente eu vou escolher a Unicamp, porque eu sou de lá e é a Universidade mais jovem, uma das mais jovens do Brasil, e lá eles também priorizam a pesquisa não só o ensino. E quando eu conseguir criar este laboratório, eu vou te chamar. Eu vou te chamar” Eu disse: pode me chamar que eu vou. Eu sei que passou... passaram-se quase dez meses, mas neste período eu vinha pra Campinas, a gente se encontrava, continuava trabalhando aqui etc. Ele começou a dar aula aqui, tinha umas alunas que acompanhavam o trabalho dele, então, a gente vinha aqui e fazia o tal do energético. O tal do energético. Eu lembro que quando eu decidi trabalhar com o Burnier eu pensei “Pra mim o energético é como aquelas montanhas russas de parque de diversão, que você vai subindo, subindo, aí quando você está lá no meio você vê que é tão alto, tão alto, mas você vai subindo tanto pra descer, que você não tem mais como desistir, né?” Era isso, o energético era isso. Entrou na montanha russa não sai mais. Pra eu decidir eu pensei “Simioni (pra mim era isso) você vai agüentar fazer o resto da sua vida energético?” né? Eu pensava assim “Ah! Um dia eu vou me acostumar e vou gostar” né? Porque era difícil fazer energético. Não era fácil. A cada dia, mesmo quando eu cheguei aqui, a cada dia que você levantava e você sabia que você ia fazer o energético, era aquela dificuldade, era aquela vontade de desistir, aquela dor, ao mesmo tempo quando você começava, passava dez, vinte minutos depois, você esquecia tudo isso e entrava noutro mundo. Bom, vim. Eu me lembro, na noite de natal deste mesmo ano, o Luís Otávio me ligou e disse: “Consegui, criar o laboratório. Preciso que você venha pra gente começar. Vai ser em março que a gente começa”. Aí, nesse dois meses eu fechei a minha vida em Curitiba e vim pra cá. Aí, começamos. Nós dois. Vim pra cá e começamos nós dois. Ele conseguiu um aval da Universidade pra criar o Laboratório. Só que até aí, não é nada. O laboratório foi oficializado um ano e meio depois que eu cheguei. Mas a gente trabalhou um ano e meio aqui, não tínhamos sala, não tínhamos nada... energético, energético, energético. Por isso que eu disse, cada vez que eu levantava, aquela dor... com um porém. Cinco horas da manhã a gente começava. Que o Burnier tinha que dar aula às duas horas da tarde na universidade de teatro. Então, pra gente aproveitar o tempo, começávamos a correr às cinco na fazenda e às cinco e meia entrávamos em sala com energético até meio dia e meio, uma hora da tarde. E, às vezes, ele fazia outras coisas pra não me deixar sozinho no energético, mas era energético, energético. Bom, essa foi a primeira fase, vim pra cá... detalhes, não vou

⁵⁸ Ibidem.

contar detalhes, né? Num tinha salário, num tinha onde comer, Burnier ofereceu a casa dele, ele e a Denise eram casados, me ofereceram um quarto, eu comia a comida deles,... Barão Geraldo. Há vinte e quatro anos atrás, era quase nada. Bom, hoje não é ainda, né? Agora... bom, essa era a minha vida (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

A palavra laboratório deriva de *labor*, trabalho, fazer e *atório*, oração, recuperação. Laboratório pode ser um *setting*, onde se experimentam reações e pode ser também, no caso do teatro, um lugar para orar com o corpo. Locus de *religare*, onde o treinamento corporal é um ritual numa prática cotidiana. Nos rituais se repete a mesma coisa de formas diferentes, como num ritual dionisíaco - digo de Dioniso pelos poderes de metamorfose, meta (além) morfose (forma), além da forma - o êxtase, o entusiasmo e o erotismo do canto e da dança se misturaram na repetição metódica do treinamento corpóreo do LUME. E com esta repetição ritmo respiração pulsação combustão... que o LUME foi criando seus vértices, assim, os atores foram se preparando para perceber níveis de sentido do corpo. E este movimento é o movimento que observo aqui, vivo aqui.

O termo 'laboratório' assumidamente foi inserido no nome do núcleo LUME devido às proximidades das pesquisas teatrais que Burnier vinha desenvolvendo junto a grupos como Nordisk Teaterlaboratorium, na Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba; o Actor Studium Teatr Laboratorium 13 Rzedow, na Polônia, dirigido por Jerzy Grotowski; Teatro Laboratorio Quatro Tablas, no Peru, dirigido por Mário Delgado; entre outros. A escolha de um teatro-laboratório aconteceu porque este estaria muito mais preocupado em investigar e pesquisar a arte de ator e suas técnicas corpóreas, que somente ou exclusivamente desenvolver a criação de espetáculos.

Com foco no *corpo-em-vida* - depois de institucionalizado o Laboratório de Movimento e Expressão - Luís Otávio cunhou o projeto Antropologia Teatral e Cultura Brasileira, que segundo ele era um projeto centrado no estudo do homem e do seu corpo-em-vida e nas diferentes maneiras de se usar deste corpo-em-vida enquanto meio e veículo para a expressão artística (BURNIER, s.d, s.p)⁵⁹.

A pesquisa do LUME em Antropologia Teatral e Cultura Brasileira apresentava em seus estudos os seguintes focos: elaboração de técnicas corpóreas de representação para o ator-bailarino, isso inclui a voz; o estudo da cultura brasileira; o estudo da pessoa do ator enquanto ser único; o estudo da musicalidade das ações do ator; o estudo semiótico, no âmbito da semiologia da cultura e das relações estabelecidas pelo ator; e estudo da didática e

⁵⁹ Informações retiradas do arquivo LUME. Cópia de um rascunho do projeto "Antropologia Teatral e Cultura Brasileira", escrito por Burnier.

do ensino da arte teatral (BURNIER, s.d, s.p.)⁶⁰. Por notar aproximações entre sua pesquisa e a pesquisa de Eugenio Barba é que Burnier estreita os laços com o Nordisk Teaterlaboratorium. Por conta desta aproximação muitos mitos se criaram em torno do trabalho do LUME e o grupo sentiu o peso de estar vinculado com a pesquisa da Antropologia Teatral.

Barba e Burnier: um encontro de corpo-em-vida

O que interessava Burnier, naquele momento, era o estudo do *corpo-em-vida* e da evolução da pessoa e de sua identidade cultural. Corpo-em-vida é um conceito cunhado por Eugenio Barba que em princípio diz “um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador. Há alguns atores que atraem o espectador com uma energia elementar que “seduz” sem meditação. Isso ocorre antes que o espectador tenha decifrado ações individuais ou entendido seus significados” (BARBA, 1995, p.54 – aspas do autor).

Para Burnier, “a noção do *corpo vivente* de Appia, ou do *corpo-em-vida* de Barba, coloca-nos [...] mais próximos do trabalho do ator” porque o corpo sendo pensado desta maneira, não é somente “uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo animado, habitado, vibrante, reluzente” (BURNIER, 2001, p.20 – grifos do autor). Mas o que era essa força invisível-visível da *presença* do ator? Como conseguir esse *corpo dilatado* (DECROUX *apud* BURNIER, 2001) esse corpo-em-vida o qual também estimulavam a curiosidade de Burnier? Segundo Barba,

Com frequência chamamos esta força do ator de “presença”. Mas não se trata de algo que *está*, que se encontra *aí*, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energia, que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção⁶¹ são

⁶⁰ Informações retiradas do arquivo LUME, de uma cópia de um dos relatórios apresentados pelo grupo.

⁶¹ Para Barba “Existe a concepção ingênua segundo a qual a emoção é uma força que conquista e sujeita uma pessoa. Na realidade, a emoção é um complexo de reações a um estímulo. O enredo complexo de emoções que se encerra no termo “emoção” caracteriza-se pela ativação de pelo menos cinco níveis de organização que às vezes se inibem uns aos outros, mas que estão sempre presentes simultaneamente: 1- Tomemos uma mutação subjetiva que normalmente se chama “sentimento” por exemplo, o medo: um cão se aproxima de mim pelo caminho. 2- Faremos uma série de avaliações cognitivas: considero que o cão parece bem domesticado. 3- Manifestam-se reações autônomas que não dependem da minha vontade: a aceleração do batimento cardíaco, da respiração, o suor. 4- Temos um impulso a reagir: acelero o passo e afasto-me. 5- Tomamos uma decisão sobre o modo de comportar-nos: esforço-me para caminhar tranqüilamente. O ator deve reconstruir a complexidade da emoção e não o resultado como sentimento. Devemos, então, trabalhar sobre todos os diferentes níveis que caracterizam

uma conseqüência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido (BARBA; SAVARESE, 1995, p.54 – aspas e grifos dos autores; nota minha).

A compreensão de como funciona este corpo dilatado está relacionado às pesquisas da Antropologia Teatral, que foi conceituada por Barba como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico numa situação de representação. A Antropologia Teatral surgiu da necessidade de responder “em quais direções os atores-bailarinos⁶² ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte” com indicações úteis para o trabalho de ator, buscando perceber se nas artes havia princípios comuns (BARBA; SAVARESE, 1995, p.8-9 – nota minha).

Assim como Burnier, Eugenio Barba teve também algumas experiências com o Kathakali. Barba revela que o nascedouro da Antropologia Teatral e suas veias de criação estão ligados à primeira apresentação de Kathakali a qual assistiu em 1964: “Se não era a convenção... qual era o mistério que mantinha a atenção de todos os espectadores? Essa pergunta foi a base inicial de todo o meu trabalho da Antropologia Teatral [...] uma sensação, sensualidade, não-racional... Mesmo na “distância” e na “diferença” cultural, o que é que me fazia ficar vidrado?”⁶³. Percebem-se aí apontamentos de diferenças culturais; daquilo que Barba chama de *princípios comuns* ou *princípios que retornam*; e também da *presença*. Mas segundo Barba, ele não se importou no início em alcançar uma organicidade⁶⁴, pois não queria que seus atores fossem orgânicos. Ele se preocupava em saber como chegar na *equivalência*⁶⁵. O princípio da equivalência sugere que se pode ter o mesmo valor sendo diferente e que “A arte é o equivalente da natureza” (PICASSO *apud* BARBA; SAVARESE, 1995, p.95).

Para compreender melhor como chegar à equivalência, como são e quais são os princípios comuns e também como conseguir a presença, Eugenio Barba, faz diversas viagens

uma “emoção”, os quais, ainda que pertencentes ao mundo do invisível são fisicamente concretos” (BARBA, 1998, p.29-30 – aspas do autor).

⁶² “Na tradução do livro “A arte secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral” optou-se pela expressão *ator-bailarino*, para traduzir o termo *performer*, para se evitar assim esta dúbia interpretação. Embora este termo *ator-bailarino* tenha sido adotado pelo meio artístico brasileiro, ele continua sendo restritivo, pois acaba excluindo o músico, o cantor, o mímico, que são igualmente artistas da cena” (STRAZZACAPPA, 1998, p.44 – aspas e grifos da autora).

⁶³ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁶⁴ De *orgânico* + - (*i*)dade. Qualidade ou caráter de orgânico. Orgânico: do grego *organikós* e do latim *organicu*. Adjetivo 1) Relativo a órgão, a organização, ou a seres organizados: vida orgânica. 2) Relativo a, ou próprio de organismo: doenças orgânicas. 3) Profundamente arraigado: inclinação orgânica. 4) Que ataca os órgãos. 5) Que tem caráter de desenvolvimento natural, inato, em oposição ao que é ideado, calculado: um intelectual orgânico. 6) [química] Pertinente ou próprio dos compostos de carbono (contrapõe-se ao inorgânico). Em todo o curso deste movimento a palavra organicidade vai se esclarecendo.

⁶⁵ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

pelo mundo, para conhecer diferentes manifestações culturais. E é nestas andanças que Barba vai criando o chamado *treinamento pessoal* para o ator, com caráter transcultural, na tentativa de descobrir uma *técnica pessoal*.

O treinamento pessoal sugere que o ator deve dominar uma técnica, compreendendo os princípios que a constituem e a orientam. Com base em um treinamento cotidiano e sistemático, o ator pode então conhecer seu corpo e suas dinâmicas para criar um repertório corporal, um armazém, e daí, selecionar os materiais com os quais deseja trabalhar⁶⁶. Como afirmou Jerzy Grotowski “fazer uma pesquisa dêsse tipo já é colocar-se nos limites de disciplinas científicas como a fonologia, a psicologia, a antropologia cultural, a semiologia, etc” (1971, p. 80). A técnica pessoal, por sua vez, pode ser entendida como uma “metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria* [...] A *técnica pessoal* não possui um vocabulário prefixado de ações físicas e vocais como é no caso das técnicas orientais” (FERRACINI, 2003, p.121 – grifos do autor).

Na técnica pessoal, o material expressivo que foi descoberto no treinamento possibilitará a articulação de tessituras dramáticas para a cena; também é possível conseguir assim, uma maior prontidão do corpo do ator em sua atuação; e me parece que se o ator não compreender esta técnica como uma prática solipsista, ele consegue uma atenção expandida no lidar com as energias numa situação de performance artística.

Na ótica de Barba, no ocidente ainda não existia o hábito de se investigar princípios da técnica de ator e Grotowski foi um dos grandes responsáveis pela investigação técnica na arte de ator, pois para ele, “Grotóvski [sic] transformou um modo de dizer, um incômodo difuso e o descontentamento das pessoas de teatro, em uma real pergunta” (BARBA, 2006, p. 191): O que queremos fazer do teatro? Ser guardiões de formas?

“o *quê* deve ser extraído desse prestigioso achado de uma sociedade que não existe mais, *com quem* lutar para reconhecer os segredos e as potencialidades do nosso artesanato, *como* e *onde* difundir e utilizar seus materiais e suas substâncias?”. Na raiz da pergunta fundamental, Grotóvski plantou um totem: a técnica. Não se referia à manipulação dos objetos e das máquinas, mas à investigação empírica da ação humana, do ser humano em sua totalidade e integridade. A técnica era a premissa para uma união difícil, às vezes precária, daquilo que na vida cotidiana é dividido: o corpo e a mente, a palavra e o pensamento, a intenção e a ação. O totem era a técnica do ator, ou seja, a relação entre um ser humano e outro. “Ator” é uma palavra dita no singular, mas subentende-se sempre duas pessoas: sem espectador não há ator – e nem mesmo *Performer*, ainda que escrito com letra maiúscula. Qualquer que seja a maneira pela qual a noção de “espectador” seja por nós

⁶⁶ Eugenio Barba, *workshop* em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

interpretada, definida, encarnada ou imaginada (BARBA, 2006, p. 191 - aspas e grifos do autor).

A investigação e a aprendizagem da técnica, a transmissão de princípios relacionados à cultura do país de origem e também a aproximação da práxis oriental são aspectos que serão utilizados por diversos diretores importantes do século XX, como Antonin Artaud⁶⁷, Jerzy Grotowski, Peter Brook⁶⁸, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, entre outros, e marca estudos importantes e decisivos também no teatro ‘dito’ ocidental. Barba, sublinha em uma palestra, uma questão extremamente relevante na minha opinião, que é o problema da extrema generalização e da extrema especificação do teatro e, por isso eu digo ‘dito’ ocidental, porque “nos deparamos com uma revisão do ‘mito da cultura’... é possível perceber que um ator, por exemplo, não representa uma cultura inteira, senão, talvez, uma parte de uma multiplicidade da sua própria cultura”⁶⁹. Pode parecer uma questão óbvia! mas essa idéia de que uma experiência performática abarca todos os acessos de uma cultura e, que a cultura se divide definitivamente em ocidental e oriental é um preconceito recorrente, o qual não é restrito do oriente ou do ocidente, ou de um grupo, ou do ator, mas de muitos segmentos das culturas, inclusive, em alguns momentos, até no próprio discurso de Eugenio Barba quando ele identifica atores do pólo sul e do pólo norte⁷⁰, por exemplo. Os pólos, dos quais Barba fala, não são distantes e contraditórios entre si e podem ser trabalhados de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam pólos opostos, porque não precisam necessariamente ser vistos como oposição, mas como *multiplicidade*.

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*⁷¹; a suas relações, que são

⁶⁷ Antonin Artaud (1896-1948), importante escritor francês, poeta, dramaturgo, ator e diretor. Escreveu o livro *O Teatro e Seu Duplo* que influenciou grandes mudanças no teatro mundial. Falarei de alguns conceitos propostos por Artaud mais adiante.

⁶⁸ Peter Brook (1938 -). Britânico, Brook é diretor de teatro e cinema e um dos mais importantes encenadores da nossa contemporaneidade.

⁶⁹ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁷⁰ De acordo com ele, o ator do Pólo Norte seria “aparentemente menos livre”, porque “modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou o mimo)”. O artista cênico neste caso está preso a uma especialização, embora seja “susceptível de evoluções e inovações” e “deve adequar-se” a este teatro que escolheu “despersonalizando-se” e aceitando “um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição”. O ator do Pólo Sul “não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais [deve] apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade [...] O ator do Pólo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade de seu artesanato cênico” (BARBA, 1994, p.27 – aspas, grifos e parênteses do autor).

⁷¹ Sobre singularidade Deleuze coloca a seguinte afirmação “Como diferença individuante, a individuação é tanto um *ante-Eu*, um *ante-eu*, quanto a singularidade, como determinação diferencial, é *pré-individual*. Um mundo de *individuações* e *singularidades pré-individuais*, é este o mundo do SE ou do “eles”, que não se reduz a banalidade cotidiana, mas que ao

devires; a seus acontecimentos que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma*⁷² (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol. 1, p.16 – grifos e parêntese dos autores).

Ou seja, é um paradoxo. Porque quando Barba se predispõe a investigar princípios comuns, ele vai encontrar contextos muito diferentes. Encontrar fronteiras invisíveis que teoricamente separam os conceitos entre uma arte e outra na cultura é compreender que há uma diferença, ou melhor, que as mudanças de conceitos marcam um tempo outro de *diferença* porque ora apresentam contextos socioculturais particulares e fenômenos culturais semelhantes ou também contextos socioculturais particulares e fenômenos culturais diferentes. Mas esse movimento que Barba faz está relacionado com o seu contexto.

A sensação para muitos teóricos, como Nestor Canclini, é que “A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios [...]” E com isso, elaborando “leituras deslocadas ou paródicas das tradições [...]” (2000, p.49) E, talvez produzindo assim, o caráter insular e auto-referido do mundo da arte. Neste sentido, Canclini discute, por exemplo, a desterritorialização e a hibridação⁷³ pós-modernas⁷⁴ e afirma que “O pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (2000, p.329).

A *tradição* a qual orienta os estudos teatrais atualmente parece, pois, sendo retomada como produção de conhecimento, e sugere ser entendida como a percepção que se tem daquilo que se faz e, o que te levou a fazer aquilo que se faz. Tradição, neste sentido, não é somente um processo acumulativo de conhecimento passado, são camadas possíveis de serem

contrário, é o mundo em que se elaboram os encontros e as ressonâncias [...]” (DELEUZE, 2006a, p.383 – aspas e grifos dos autores).

⁷² Nas leituras de *MilPlatôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p.11) compreendi o conceito de rizoma também como uma prática da *estratoanálise* - que entendo como ao contrário de “estratificar” e, portanto, “desestratificar”, não permanecer inalterado e tampouco disposto em conceitos sedimentares, molares (estrato, da geologia = camadas dos terrenos sedimentares, cristalizados). Na prática da estratoanálise, propostas pelos autores, resultam práticas como da *anti-genealogia*, contrário ao modelo arboreo, ou seja, afirmam o *rizoma* e o *mapa*, para possíveis agenciamentos.

⁷³ Do grego *hybris*, pelo latim *hybrida*, violência, violação das leis naturais. Hibridação [hibridar + *-ação*] [biologia] cruzamento fecundo entre indivíduos diferentes na variedade ou na espécie; [físico-química] Hibridização 1) Operação matemática que consiste em formar combinações lineares de orbitais de um átomo e que resultam em novos orbitais, os quais se prestam melhor à representação das propriedades de ligação deste átomo. 2) Descrição de um átomo empregando orbitais hibridizados (AURÉLIO VIRTUAL).

⁷⁴ O “pós” não é um encerramento ou fechamento histórico, como se o antes fosse passado e tivesse definitivamente terminado. É um ponto de duas epistemes ou entre estritas cronologias? O prefixo “pós” se faz também nos recalques de uma linearidade histórica, mas ele também funde temporalidades e formações culturais distintas. O conceito de “pós” perpassa por relações binárias (antes X depois, por exemplo) operando também em sistemas ou forças de poder: políticas. E não fora desta órbita se encontra a arte e as relações dualistas entre diferentes territórios: corpo/alma, mente/corpo, céu/terra, bem/mal, teoria/prática. O problema do “pós” é também o problema da genealogia, ou seja, o que vem antes e o que vem depois, o “antes” e o “durante” e o “pós” [...] Estas configurações do “pós” (as quais compõem também as inquietações no teatro contemporâneo) parecem ser invocadas de certa maneira por uma inquietação em nível das mudanças da contemporaneidade, em relação com o tempo, o espaço, a língua, as linguagens, o corpo.

atualizadas, cronologicamente ou não. Por isso, elas são também contemporâneas. Talvez com a compreensão do conceito de tradição e concomitantemente vivenciando o chamado conceito da pós-modernidade seja possível avaliar as práxis e o impacto da pesquisa em arte no Brasil do século XXI, por exemplo. Creio que o teatro vivencia as distâncias e as proximidades de ambas experiências.

Penso, então, que nenhuma conjuntura é inteiramente nova. É sempre uma combinação de elementos já existentes com outros, uma rearticulação de uma desarticulação. O LUME, não diferente disso, traz em sua concepção e em sua trajetória impulsos de inquietações das diversas questões as quais se aceleram na nossa contemporaneidade e tangem discussões a respeito da performance dos artistas e das interações dos campos artísticos. Embora, a pesquisa no campo da Antropologia Teatral e Cultura Brasileira proposta por Burnier fosse inédita no país em 1985, ela teve influências da Antropologia Teatral, de Eugenio Barba, sim. Contudo, era singular.

Sobre o Odin Teatret e o LUME e sobre Barba e Burnier digo que pretendo evitar comparações, pois se pode dizer que houve um movimento-fluxo do teatro e houve também com esse movimento uma demanda. Essa demanda parece ter surgido no interior de uma cultura específica, mas por contágio acabou se ampliando e se expandindo. E o elo com a suposta cultura de origem se transformou, pois esta cultura foi de certa forma obrigada a negociar o seu significado com outras tradições dentro de um horizonte mais amplo, que agora passou a incluir diversas outras tradições, diversos outros territórios existenciais, com outros limites corporais (HALL, 2003).

Em uma entrevista com Eugenio Barba, realizada em 2007, tive a oportunidade de saber um pouco mais da relação de Barba e Burnier e como foi o encontro dos dois. Barba relatou que encontrou Luís Otávio pela primeira vez em 1975 na França, quando Burnier freqüentou a ISTA e criaram uma relação particular, porque Burnier tinha uma grande admiração pelo trabalho que ele, Barba, desenvolvia e também porque o ator brasileiro se divertia bastante com os espetáculos do Odin Teatret. Barba disse que Burnier foi o primeiro brasileiro com quem estabeleceu uma relação profissional e de amizade e, por esse motivo, Burnier também insistiu muito para que Eugenio Barba viesse ao Brasil. Barba enfatizou que, sempre muito presente, Burnier foi muito importante para esclarecer as questões da Antropologia Teatral no Brasil e também porque foi Luís Otávio quem organizou a única ISTA, única sessão da ISTA no Brasil, em Londrina, em 1994. Coincidentemente no ano de aniversário de trinta anos do Odin Teatret. Nessa mesma entrevista, ao perguntar a Barba se

ele percebia influências do ISTA, portanto, no trabalho de Burnier, ele prontamente respondeu muito objetivo “É claro. É como se alguém estuda marxismo e depois aplica a visão marxista materialista. Mas o trabalho de Burnier nada tem haver com o meu. É muito diferente! Muito diferente”. Barba afirma também que não viu espetáculos do LUME e que tem pouco contato com os atores do grupo, embora já tenha tido alguns encontros de trabalho com alguns deles, principalmente com Carlos Simioni, que tem estreitas ligações com Iben Nagel Rasmussem, atriz do Odin Teatret a qual Simioni se refere como sendo uma mestra para ele (SIMIONI, 2008).

A respeito desta forte influência do Odin e do Eugenio Barba, o ator-pesquisador do LUME, Renato Ferracini levanta a seguinte questão:

[...] a gente foi muito fazer trabalho de intercâmbio com eles, mas eu acho que na verdade o problema não é o LUME é o ODIN, no sentido que o peso que o ODIN estabelece no mundo é muito grande, no mundo dos grupos. E o fato da gente fazer intercâmbio com o ODIN parece que somos filhos do ODIN. É engraçado, porque esse mesmo intercâmbio que a gente faz com o ODIN, a mesma proximidade que a gente tem com o ODIN a gente tem com o Anônimo, [grupo de teatro] do Rio de Janeiro, a gente tem com o Galpão [grupo de teatro de Belo Horizonte, MG], a gente tem com alguns grupos de São Paulo, mas ninguém diz que a gente é filho do Galpão. As pessoas falam que é filho do ODIN. Tem um peso grande muito nisso. Pra gente o ODIN sempre foi um grupo que é interessante, é um grupo que tem uma história, que tem um conceito, que tem uma ética. E porque não beber também dessa fonte e deixar essas questões se transformarem? O que eu acho que é mito é o LUME ser filho do ODIN, ou ser representante do ODIN, ou o LUME ser o representante da Antropologia Teatral no Brasil [...] Existem similaridades, é claro. Uma das coisas que o ODIN influencia na gente, é a questão da ética de grupo, entende? Isso não tem como negar. Se existe alguma similaridade entre o LUME e o ODIN, que é uma similaridade que ninguém pode negar (também não vou negar) é uma similaridade de querermos estar juntos [...] O ODIN tem quase 40 anos, o LUME tem quase 23, passou por vários problemas como o ODIN passou. Nesse sentido [...] são pessoas que viveram uma vida teatral, juntos, passando por todos os problemas. A gente também quer fazer isso só que a questão de como nós trabalhamos o teatro é diferente deles, porque a estética não determina você ser um grupo ou não [...] Mas o fato de querer estar juntos é a grande questão que a gente bebe muito dessa fonte do ODIN. Eu acho que todos deveriam beber dessa fonte do ODIN [...] você pode falar que o Barba está errado nos seus conceitos, mas você não pode dizer que o ODIN não é um grupo de teatro, entende? Isso você não pode dizer, ninguém pode dizer. Mesmo que você negue qualquer coisa do ODIN, mesmo até que você negue inclusive a antropologia teatral (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Analisando as entrevistas dos integrantes do LUME é possível firmar que para o LUME o trabalho intenso do Odin Teatret é uma referência porque conseguem vislumbrar a possibilidade de “construir uma história de trinta, quarenta anos coletivamente e se manter criativo no processo” (HIRSON, 2008), respeitando as forças e singularidades de cada um do grupo em questão. Mas também para o LUME, Antropologia Teatral não é uma estética, a Antropologia Teatral é uma maneira de olhar determinadas manifestações expressivas no

mundo, a Antropologia Teatral não é uma espécie de dogma teatral, é uma linha de pesquisa, a qual tem importantes contribuições metodológicas – *methodo*: caminho; *lógica*: estudo - de investigação e práticas artísticas, e tem sua maleabilidade e seus limites como qualquer campo do teatro. Com flexibilizações e transformações conceituais, portanto, mudanças na práxis a partir do olhar sobre sua própria produção e interferências empíricas.

O que que o Eugenio faz? Ele justamente levanta princípios que estão em várias culturas para isso ser chamado de antropologia. Então, tudo se encaixa ali dentro, não é? Tem um olhar que fala, “Opa, tudo é, então, essa antropologia teatral. Está ligado ao homem, está ligado à teatralidade, [está ligado] a como o homem encontra esse caminho, então, me parece em algum momento que tudo é antropologia teatral” [...] Acho que tem grupos que isso [“esses princípios nomeados”] nem chegou até eles, mas trabalham com essas fontes. Não sabem o que é, não sabem a base, mas de alguma maneira [porque] eles vieram de alguma tradição ou popular ou... [...] Aquilo está no corpo deles, mas eles não precisaram denominar aquilo de nada como a gente classifica e denomina, não é? (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Embora, a Antropologia Teatral não seja uma linha da antropologia, me parece, que é um terreno de experimentações, no qual teatro e antropologia buscam recursos não apenas para compreender aspectos artísticos, mas também para compreender aspectos de diferentes culturas e estreitar laços entre o ator e a sociedade, a qual supostamente o ator ‘representa’ em cena. Richard Schechner⁷⁵ sugere, neste sentido, uma convergência dos paradigmas da antropologia e do teatro “Assim como o teatro está se antropologizando, a antropologia está se teatralizando” (*apud* PAVIS, 1999, p.17). Uma hibridação! Sobre este híbrido a atriz-antropóloga Adriana Mariz explica:

[...] a Antropologia Teatral toma de empréstimo alguns conceitos da antropologia, particularmente de Marcel Mauss, reformulando-os ou adaptando-os ao contexto da cultura teatral. Desse modo, cria novos instrumentos de observação e de análise, não apenas para a teoria, a crítica e a historiografia teatrais (e, em certa medida, para a própria antropologia), mas também e, sobretudo, para os artistas – diretores, atores, dramaturgos – envolvidos no fazer teatral (2007, p.69 – parênteses da autora).

Para Patrice Pavis a antropologia aplicada ao teatro parece surgir na seqüência de um mal estar da civilização, “de uma inadequação da cultura e da vida semelhante àquela que diagnostica Antonin ARTAUD: “Nunca, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre este desmoronamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que jamais coincidiu com a vida, e que é feita para regenerar a vida” (*apud* PAVIS, 1999, p.17 – aspas do autor).

⁷⁵ Richard Schechner é pesquisador de Antropologia da Performance e professor de estudos em performance da Universidade de Nova Iorque.

O Encontro do Terceiro Teatro, ocorrido em 1973, na Itália, sob a coordenação de Eugenio Barba, traz a perspectiva da busca de um sentido para a arte. O Terceiro Teatro, neste sentido, foi fundamental e decisivo para afirmar a importância do teatro de grupo e dar estímulo a investigação técnica. E os acontecimentos neste encontro reverberaram em outros encontros no mundo todo, em países da Europa e da América Latina, incluindo o Brasil.

O Terceiro Teatro indica um modo de modelar os próprios porquês. Não é um estilo teatral, nem uma aliança entre os grupos; tampouco é um movimento ou uma corporação internacional, nem uma escola, nem uma estética ou uma técnica. Não é sequer uma das “novidades” que pertencem às modas dos anos 70. [...] *O teatro é uma atividade artística em busca de um sentido*. Por si só, é o *resíduo arqueológico* de outra época. A este resíduo arqueológico que perdeu sua imediata utilidade injetam-lhe toda vez distintos valores. Podemos adotar aqueles que seguem o espírito do tempo e da cultura na qual vivemos. Também podemos viver desperdado e descobrir, nós mesmos, nossa herança. Podemos dizer-nos que não somos herdeiros de uma Grande Tradição. Entretanto, “existe uma herança de nós para nós mesmos”. O teatro que vive esta condição, que não encarna um patrimônio com profundas origens, nem se reata a uma tradição para reproduzi-la ou contradizê-la, para negá-la dialeticamente ou para renová-la, é o Terceiro Teatro (BARBA, 1991, p.211 – grifos meus).

Embora o discurso de Eugenio Barba seja potente e incite um desejo de criação singular com “a herança de nós mesmos para nós mesmos”, pode-se identificar também a vontade de um novo, uma busca, pois o teatro é naquele momento um “resíduo arqueológico de outra época”, que como foi dito, para Grotowski é um teatro que nem sequer existia mais⁷⁶. Num clima pueril pós-guerra talvez o que se sugere é “[...] livrar-se da sensação de prisão, ruína espiritual, sofrimento e caos existencial. O riso, a gargalhada, o grito desesperado, o descompromisso estético, o desregramento dos sentidos [...] de sonhos e êxtases – existencial, orgânica, impetuosa, cosmogônica [...] *O vôo é tanto mais possível quanto mais se ficam os pés na terra*” (BAIOCCHI, 1995, p. 21 – grifos meus).

Talvez, pela experiência de ambos, em meio às ruínas de pós-guerras, eles sugeriram que se tem aí uma importantíssima possibilidade do teatro “se inventar” trazendo o sentido da “própria herança para si mesmos”. Talvez tenha relação com as seguintes colocações de Eugenio Barba: “O problema da técnica, ou da mera repetição, é que ela se perde de geração para geração, pois não se trata só de imitar, mas entender o pensamento que está por trás da técnica, do treinamento, da repetição [...] eu não quero herdeiros [...] porque acredito que a ação pertence a mim, mas os frutos da ação não. Por exemplo, eu sinto que Grotowski está em

⁷⁶ Cf. BARBA, Eugênio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

mim e nos atores do Odin, mas o que fazemos é totalmente diferente! E a coisa boa da arte é a transformação”⁷⁷.

O que fazer em meio aos escombros, com os escombros de um pós-guerra, num momento em que o teatro passava por tensões em todo o mundo com os regimes totalitários e, não só os artistas, mas toda uma população sentia-se presa às *molaridades*⁷⁸ dos tradicionalistas-conservadores? A resposta disso pode ser percebida na formação do conceito de *aprender a aprender* do treinamento, por que para Barba,

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de “cultura” e passar por uma nova “colonização”. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua eloquência física. Os exercícios do treinamento são esta segunda colonização (BARBA; SAVARESE, p.245 – aspas dos atores).

Barba se pergunta “Como aprender? Como superar o complexo de inferioridade e recuperar o valor do fazer teatral?”⁷⁹. Eis que me encontro aqui com dois problemas. O primeiro, será mesmo que o ator tem que novamente passar por essa segunda colonização? Ser colonizado com estes exercícios? Sair de uma colonização para outra? O segundo, a idéia de aprender a aprender⁸⁰ neste caso está muito ligada a um conceito da educação “valorando mais as aprendizagens que o indivíduo realiza sozinho como mais desejáveis do que aquelas que ele realiza por meio da transmissão do conhecimento por outras pessoas” (DUARTE, 2000, p.35). Nessa perspectiva, aprender sozinho contribuiria para o desenvolvimento da autonomia do chamado indivíduo, enquanto que aprender em um processo de transmissão por outra pessoa seria algo que não produziria a autonomia desejável e, ao contrário, muitas vezes até seria um obstáculo para a mesma.

Cada pessoa aprende consigo mesma no seu fazer e Sim, é possível que o ator se retroalimente, mas discordando um pouco, creio, pois que as pessoas aprendem por relação, em relação. Aprendem-a-aprender, num movimento concomitante. Aliás, os próprios encontros de coletivos teatrais, como o Terceiro Teatro, proporcionaram essas relações,

⁷⁷ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁷⁸ Para Deleuze e Guattari há multiplicidades molares (extensivas) e moleculares (intensivas) – de massa e de matilha - que ora se opõem, ora se penetram. As molares são unificáveis, totalizáveis, organizáveis, conscientes. As moleculares libidinais e inconscientes (1995, v.1, p.46). Então, o que é molar também é possibilidade de conhecimento e não somente uma via negativa, não é somente o contrário do molecular. Trata-se assim, de buscar o ‘não-saber’, digamos, que não está somente no desconhecido e sim, no conhecido.

⁷⁹ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁸⁰ Cf. DUARTE, Newton. *Vigotski e o "aprender a aprender"*: crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. São Paulo: Cortez, 2000. No Segundo Movimento abordarei o conceito de aprender a aprender no caso específico do LUME.

momentos de formação para os grupos de artistas. Nos próprios centros e sedes dos grupos de teatro se formavam essas redes de conexão, de compartilhamento, de busca por pensamento da prática coletiva/prática coletiva do pensamento. Numa entrevista especial para o desenvolvimento desta pesquisa fiz a seguinte pergunta a Barba (2007):

Pergunta: No livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski fala da Investigação Metódica, iniciando o tema da seguinte maneira: “Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária. É um ponto de encontro onde médicos de diferentes países fazem experiências e dão seus primeiros passos na “terra de ninguém” de sua profissão. Nele comparam suas teorias e recorrem à “memória coletiva” do Instituto. Essa “memória” guarda um inventário detalhado de todas as pesquisas feitas, inclusive as mais audaciosas, e é continuamente enriquecida por novas hipóteses e resultados obtidos pelos médicos” (1971, p.78-79 – aspas do autor). O ISTA poderia ser considerado um instituto Bohr?

Eugenio Barba: Eu não sei. Talvez metaforicamente, ou é nesse momento,... podia ser considerado. Pois agrupou grandes mestres, e grandes especialistas, pessoas de grande percurso e experiências que estavam juntos. Na primeira ISTA nós não tínhamos um tema. Depois, todos os outros artistas que vieram construíram... Com construção da tradição... falávamos sobre forma e formações, sobre identidade cultural, identidade de... profissional, sobre a profissão do ator. Assim que estes encontros do ISTA [aconteceram] [...] era o período onde se perguntava aos mestres de maneira muito prática, desde a improvisação “para que é usada, que tipo de terminologia utiliza” e começar a descobrir muitos aspectos parecidos. E outros que são completamente novos... Também para eles [os grupos, os teatristas], porque eles nunca haviam refletido sobre isso. Eles tinham o conhecimento, a incorporação do conhecimento da aprendizagem da técnica; eles haviam assimilado sem refletir de maneira automática [...] agora pela primeira vez que se enfrentava a necessidade de explicar aquilo que faziam.

Mesmo que os registros conceituais tenham sido difusos a princípio, segundo Barba, muitos artistas puderam compreender procedimentos técnicos utilizados na preparação para a cena; metodologias utilizadas na transmissão da técnica; formas de produção artística e executiva do grupo; a recepção dos espetáculos pelo público; entre tantos outros temas de interesse de pesquisa para diferentes coletivos teatrais. Aprender-a-aprender!

Para a antropologia difusionista, o empréstimo cultural seria um mecanismo fundamental de evolução cultural, pois se acreditava que as diferenças e as semelhanças culturais eram conseqüências da tendência humana para imitar e absorver traços culturais e que a humanidade possuísse uma unidade psíquica (KEESING, 1961; KLUCKHOHN, 1963; MELLO, 1987). Mas esta seria uma abordagem suficiente para avaliar a questão da transformação de técnicas? Até onde é uma reprodução e quando se inicia uma outra produção de práticas conceituais, por exemplo? Como podemos avaliar, por exemplo, os mesmos parâmetros encontrados em culturas distintas? Inconsciente coletivo? Ancestralidade? Imitação? Considerando que a dinâmica cultural é tecida continuamente, em uma investigação assim, os significados das ações tornam-se incalculáveis. E, por esse

motivo, não é meu objetivo aqui, responder a estas questões, mas de alguma forma elas foram sugestionadas com o processo desta pesquisa.

A exemplo, Barba diz que inicialmente fazia seus treinamentos muito baseados em Grotowski, onde o esforço era a motivação, mas segundo ele a técnica era muito ‘quente’: “Se você faz muito uma coisa ela aparece na peça. E isso me fez querer trabalhar outra coisa: técnica fria” A improvisação dos atores com quem Barba trabalha, por exemplo, é feita a partir de uma partitura, como gelo, e é a temperatura do ator que derrete este gelo⁸¹. Então,

Eugenio Barba reúne, no campo da Antropologia Teatral, conceitos e idéias que já existiam, mas que pairavam à espera de uma sistematização. O que ele de fato sistematiza, de maneira bastante instrumental, é precisamente a forma de olhar o objeto desse olhar. O que observar em contato com culturas teatrais diferentes? O que aproxima a comunidade de atores/bailarinos? Qual é o terreno comum entre eles? São perguntas desse tipo que orientam seu trabalho e de seus colaboradores, que integram a Ista. O olhar, nesse caso, volta-se para os princípios que governam o trabalho do ator. Princípios estes que estariam na base dos diferentes estilos e gêneros teatrais, e que possibilitam ao ator criar a presença teatral, a presença cênica – aquela qualidade particular que possui o ator de atrair a atenção do espectador. Os princípios que regem a arte do ator constituem a técnica que subjaz às diferentes técnicas, denominada por ele “a técnica das técnicas”. Aquilo que é anterior às diferenças estilísticas e à própria estética teatral. Barba identifica, nas diferentes culturas e nos diversos estilos teatrais, sejam eles ocidentais ou orientais, princípios recorrentes que estariam na base das artes performáticas de modo geral: o *equilíbrio de luxo*, a *oposição* e a *omissão*⁸². Esses três princípios básicos seriam observáveis nas várias manifestações teatrais e dizem respeito à forma como os atores/bailarinos dispõem do próprio corpo, de modo a torná-lo um corpo cênico, não cotidiano – extracotidiano, na linguagem da Antropologia Teatral (MARIZ, 2007, p.70 – aspas da autora; nota e grifos meus).

Um corpo cênico. Por isso entrar em contato com a técnica através de uma investigação cotidiana metódica, para o aperfeiçoamento do corpo do ator enquanto pessoa, digamos, e para o aperfeiçoamento da utilização do corpo do ator em cena (embora eu ache um pouco redundante dizer ‘o corpo do ator enquanto pessoa e o corpo do ator em cena’, pois é o corpo). E inclusive, uma abertura para a percepção do que são os procedimentos e as metodologias utilizadas; do que são as técnicas identificadas; e do que é a estética de um espetáculo. Recorro a esta passagem de Márcia Strazzacappa⁸³, que também já trabalhou com o LUME, para que fiquem mais claras outras questões da aprendizagem da técnica, que estão relacionadas à Antropologia Teatral:

⁸¹ Eugenio Barba, palestra aberta em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁸² Cf. BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução Luís Otávio Bumier (supervisão). São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995, p. 12-15, 34.

⁸³ “Márcia, como dançarina e educadora, participou no início do processo [da montagem do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*] com sua *Análise do Movimento Corporal* e auxiliando em nosso treinamento de *Mímica*. Esteve no Lume até 1995, quando foi realizar seu doutorado na França” (HIRSON, 2006, p.39 – grifos da autora).

Marcel Mauss⁸⁴ (1936), sociólogo francês e um dos primeiros a nomear e classificar as chamadas *técnicas corporais*, afirmava que há duas maneiras de adquiri-las: uma referente ao aprendizado da criança (*inculturação*) e outra do adulto (*aculturação*). Na primeira, o aprendizado se faz de uma maneira espontânea, direta e ‘quase natural’. A criança vê e reproduz; observa e assimila o observado através da repetição. Já na segunda, no indivíduo adulto, este aprendizado implica num confronto entre a sua técnica pessoal já assimilada e a aquisição de uma nova. Nossa maneira de andar, sentar, gesticular são igualmente técnicas corporais adquiridas, que estão diretamente relacionadas à cultura, ao meio onde se vive. Estas técnicas ditas ‘espontâneas’, uma vez que foram adquiridas enquanto crianças em fase de desenvolvimento, são, segundo Barba ‘condicionamentos que nos aprisionam’⁸⁵, mas que segundo Lima, estes ‘mesmos condicionamentos que nos aprisionam são os mesmos condicionamentos que nos salvam, que permitem nossa sobrevivência no meio onde estamos inseridos’⁸⁶. Com tantas técnicas distintas desenvolvidas para tantos fins diversos, não haverá uma técnica única que sirva para todos os corpos e todos os fins. Portanto, não podemos falar na técnica (singular), mas nas técnicas (plural) (STRAZZACAPPA, 1998, p.46-47 – aspas, grifos, notas e parênteses da autora).

Embora não concorde com a segmentação dual de *inculturação* (espontaneidade, naturalidade) e *aculturação* (forçado, imposto de fora, que nega o natural, impõe ao cênico), porque creio que se tornam complicadas generalizações que dizem respeito ao processo da subjetivação humana e da aprendizagem. E, embora, compartilhe da idéia que a aprendizagem se dá entre uma vida e uma infinidade de relações. Concomitantemente de ‘dentro’ para fora e de ‘fora’ para dentro, digamos assim. Acredito que, para se estabelecer uma investigação da técnica, o LUME, por exemplo, criará a situação de simbiose entre a chamada ‘técnica estrangeira’ e a chamada ‘técnica brasileira’ ao imprimir-lhe características próprias em sua linguagem, em sua maneira de pensar o corpo. Falo de técnica brasileira e estrangeira, entretanto, elas são técnicas, e se fundem e se confundem no constructo de uma técnica própria, portanto, me parece que há uma inseparabilidade.

Em toda parte reencontramos o mesmo estatuto pedagógico do conceito: uma *multiplicidade*, uma superfície ou um volume absolutos, auto-referentes, compostos de um certo número de variações intensivas inseparáveis segundo uma ordem de vizinhança, e percorridos por um estado de sobrevôo. O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento de si, e o que ele conhece é puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir um novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos... [...] Cada conceito corta o acontecimento, o recorta a sua maneira (DELEUZE; GUATTARI, 1992; p.46-47 – grifos meus).

⁸⁴ MAUSS, Marcel. “Les techniques du corps”. In *Journal de Psychologie*, XXXI, n. 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie du 17 mai 1934. In: *Sociologie et Anthropologie*, Paris:PUF, 1966.

⁸⁵ Ver BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: Editoras Hucitec e Edunicamp, 1991.

⁸⁶ LIMA, José Antonio. “Movimento Corporal - a práxis da corporalidade”. Dissertação de Mestrado em Filosofia da Educação (inédita). Faculdade de Educação, UNICAMP, 1994.

O constructo dos conceitos e a forma de transmitir um conhecimento do movimento vão ser diferenciados para cada um dos integrantes do grupo LUME, porque assim como o LUME é plural, a técnica é também plural. Então, a técnica é plural e singular concomitantemente. Com variações na estratégia de aprendizagem, como enfatiza a atriz Naomi Silman:

[...] o Barba [Eugenio Barba] que tem uma influência direta no trabalho da Iben [Iben Nagel Rasmussen], que trabalha diretamente com o Simi [Simioni], que tinha vários exercícios no trabalho da Iben, pra gente. Com o Grotowski todo o trabalho de exaustão. Todos esses princípios existem, mas pra mim eu já sabia, e eu, então, já tava em outra coisa! Mas agora depois que eu falei isso, eu vou também me contradizer, o que eu acabei de dizer. Que claro, por exemplo, o princípio da exaustão do Grotowski é importante, extremamente importante para o nosso trabalho e creio que para o trabalho de qualquer ator, na minha opinião. Talvez, não praticado da maneira como o Grotowski praticava com os atores dele, mas você chegar em um ponto que a sua cabeça não controla mais, que o tempo entre um impulso e uma ação é muito próximo, aquilo para o ator, não tem jeito, é muito importante. O que eu acho é ter várias possibilidades de você chegar nisso, porque o Barba colocava em alguns caminhos, o Bunier em outros caminhos, mas aí você vai descobrir o seu. E aí, eu acho que tem uma coisa, que já dá pra ver aqui no Lume, por exemplo, nos cursos, todo mundo trabalha com os mesmos elementos, um trabalha com o elemento energético; um com trabalho de raízes [...] trabalho com movimentação do corpo com o plantamento, que veio da Dinamarca; trabalho com o *koshi*, com força no abdômen. Mas cada 'um' vai trabalhar de uma outra forma. Eu nunca vi nenhum de nós trabalhando da mesma forma, e isso é muito importante, por isso eu sou contra a metodologizar (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

É possível perceber no caso do LUME que claramente as técnicas corporais, sejam elas ditas estrangeiras ou não, estão em contato com a própria experiência do ator, com sua cultura, com os seus *afectos*⁸⁷ (eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos). Afectos os quais não se encerram somente no país de origem, mas que se *subjetivam*⁸⁸ de acordo com suas vivências e com a percepção de seu território existencial. E a técnica, neste caso, tampouco identifica um grupo todo, pois cada vida tem sua formação biológica, sua história pessoal, sua gestualidade, sua musicalidade, as quais são processuais, plurais-singulares. Por isso, Burnier parece elaborar juntamente com o estudo da Antropologia Teatral o conceito de *dança pessoal* (BURNIER, 2001), uma dança de apropriação e investigação de si mesmo, que se torna perceptível e acessível ao avivarmos nossas energias

⁸⁷ “Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são afectos de música ou de pintura [...] *Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem*, como os perceptos (entre eles a cidade) são as *paisagens não humanas da natureza*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.220 – grifos e parênteses dos autores).

⁸⁸ [Etimologicamente *Sub*, baixo; *Jetiva*, fundamento, pressuposto]. O sentido da palavra *subjetividade* é “aquilo que está em baixo”, sob, debaixo. A subjetividade aqui, neste entendimento, não está somente ligada ao “interior” do sujeito, àquilo que está escondido, ao que é contrário do objetivo, a uma identidade imutável, tampouco perfil ou classificação, ou àquilo que está em baixo, mas àquilo que está no limiar, na fronteira. Entre superfícies. Uma *subjetividade flexível* (ROLNIK, 2006), um subjétil (ARTAUD, 1999), algo que não é visível e em algum momento é arremessado, lançado. Quando você interroga o “sujeito” você encontra conhecimentos, ou seja, compreende o porquê de uma relação, de onde vem o conhecimento, como é a produção do conhecimento. A efetivação dos afectos como uma série de máscaras de fluxo contínuo que possam ir delineando o corpo como um território para o encontro do que está sendo esse coletivo de profissionais das artes.

interiores e profundas, como ele sugere. E a maneira de aprender a técnica já demonstra a preocupação com as singularidades de cada corpo, pensando com o corpo.

Então, só completando, eu lembro que um dos primeiros cursos que eu fui dar, eu tinha dois anos de Lume. O Luís me perguntou o que eu tinha dado. Aí eu já tinha lido a Antropologia Teatral, do Barba, “Que que você deu?” [pergunta Burnier] “Ah, eu disse, eu dei pra eles o *koshi*, foto equilíbrio, etc.” [responde Simioni] “mas você falou pra ele Simi, que isso é foto equilíbrio?” [pergunta Burnier] “Falei.” [diz Simioni] “Então você só estragou eles” [afirma Burnier] né? “Mas como assim?” [pergunta Simioni] “Se você colocou tudo por aqui [aponta para a cabeça]. Ao invés de eles enraizarem no corpo deles o processo de foto equilíbrio, de *koshi*, de... sei lá... essas coisas todas, eles só tão colocando isso [aponta para a cabeça novamente], só tão aprendendo, mas de uma forma errada, eles precisam aprender sem saber o que eles estão fazendo, pra que o corpo aprenda, não o intelecto” [finaliza Burnier] (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Burnier bebeu nas experiências de Barba a aculturação a inculturação o aprender a aprender o corpo-em-vida, mas ele mesmo teve tantas experiências com tantos outros mestres e tantos outros fazeres, que não só a Antropologia Teatral, que contribuiu imensamente com outros princípios de trabalho na arte de ator. Como previu o professor norte-americano da Universidade de Pensilvânia e crítico de arte Ian Watson, em 1987:

Tenho pesquisado métodos de treinamento do ator pelo mundo todo e o trabalho de vocês é o mais interessante que já vi. Muitas pesquisas ocidentais modernas voltadas para o trabalho do ator têm sido influenciadas pelo trabalho de Grotowski e seu Polish Laboratory Theater ou, em menor escala, a pesquisa autodidata de Eugenio Barba e seu Odin Teatret. O que foi mais interessante para mim em seu trabalho foi o fato destas influências serem mínimas. Está claro que você e seus colegas estão pesquisando numa área que é única e assim fazendo, têm a potencialidade de fazer importantes e valiosas contribuições para o futuro do treinamento do ator (*apud* BURNIER, s.d., p.8)⁸⁹.

Burnier sabia que a Antropologia Teatral tinha seu nascedouro naquilo que é humano e que a cultura é dinâmica e que a arte é parte criativa dessa engrenagem viva. Então, ao invés de recusar-se a trabalhar com as intersecções entre áreas de conhecimento e com o estrangeiro ele sugeria “Vamos descobrir algo que seja nosso, da gente aqui, do Brasil, do nosso povo, do *candomblé*” (COLLA, 2008). E não se contentando com as referências “externas” ele foi atrás de conhecer o que era do território brasileiro.

Quando regresssei da Europa, era depositário de um certo *knowhow* técnico considerável. No entanto, essas técnicas que estudei e aprendi haviam sido elaboradas em contexto cultural específico, pertenciam a culturas precisas (européia, indiana, chinesa...). Ensiná-las a atores brasileiros acarretaria no mínimo em um risco de se operar a mais um processo de aculturalismo, ou seja, valorizar outras culturas em detrimento da nossa, o que estava longe de ser a minha intenção. Na

⁸⁹ Informações retiradas do arquivo LUME. Cópia de um rascunho do projeto “Antropologia Teatral e Cultura Brasileira”. A crítica é uma tradução de Luís Otávio e traz somente a data da crítica, 1987. Na ocasião o LUME foi oficialmente convidado a participar do I Encontro latino Americano de Teatro de Grupo de Bahia Blanca, Argentina. Burnier apresentou *Macário* de Juan Rulfo. Também neste encontro, o grupo apresentou os primeiros resultados de suas pesquisas técnicas.

técnica de Decroux, no Kathakali e na Ópera de Pequim existia um conjunto de elementos, de princípios, que, no meu entender, eram importantes, mais do que *úteis*, eram operativos, objetivos. Elementos técnicos utilizados para nortear o trabalho do ator, fornecendo-lhe instrumentos concretos com os quais poderia edificar a sua arte. Como resolver essa questão? Como ensinar uma técnica sem ensiná-la? Haveria um modo de *aculturar*, romper com a dimensão cotidiana e introduzir uma outra, artística, sem ir de encontro com a própria cultura? Aculturar sem aculturar? 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* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais não poderia conter um germe de uma técnica particular do uso do corpo? Esta *técnica particular* por se manifestar somente prioritariamente numa dimensão cotidiana, isto é, não dilatada, não projetada, teria elementos particulares, pessoais e culturais que não seriam visíveis e 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 (BURNIER, 1994, 82-83 – grifos do autor).

Ao contrário de querer colonizar o próprio país, Luís Otávio se propôs a explorar as intensidades da cultura brasileira, do conhecimento do povo do país, mas do seu próprio olhar. Assim como a Antropologia Teatral influenciou os trabalhos do LUME - com elementos do treinamento técnico, como *samurai*, *gueixa*, *dança dos ventos*⁹⁰ - outras frentes artísticas também influenciaram muito fortemente as linhas de pesquisa do grupo, como o *clown*, o Butoh e o próprio Candomblé (COLLA; SIMIONI, 2008). Falarei mais adiante como estas linhas estão presentes no grupo.

O próprio Eugenio Barba diz que Burnier provavelmente escolheu trabalhar com a Antropologia Teatral porque ela “permite romper essa superfície que esconde toda uma dinâmica de vida, ela dá visibilidade a forças não-visíveis, que estão escondidas sob essa superfície do cotidiano. E ele [Burnier] percebeu isso e começou a utilizar tudo isso em campos totalmente diferentes”, construindo espetáculos com base no costume brasileiro, por exemplo (BARBA, 2007). Sobre o invisível, Barba esclarece:

O invisível dá vida àquilo que o espectador vê e à sub-partitura do ator. Com o termo “sub-partitura” não me refiro a um andaime escondido, mas a um processo profundamente pessoal freqüentemente impossível de verbalizar. Sua origem pode residir em uma ressonância, em um movimento, imagem ou constelação de palavras. Esta sub-partitura pertence ao nível de organização básico sobre o qual se apoiam os ulteriores níveis de organização do espetáculo da eficácia da presença individual dos atores ao entrelaçamento da relação deles, da organização do espaço às escolhas dramáticas. A interação orgânica dos diversos níveis da organização provoca o sentido que o espetáculo assume para o espectador. O sub-texto, como o chamava Stanislavski⁹¹, é uma forma particular de sub-partitura. A sub-partitura não consiste necessariamente na intenção ou no pensamento não expresso de um personagem, na interpretação do seu “porque”. A sub-partitura pode ser constituída de um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que

⁹⁰ Cf. FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. Falarei do *samurai* e da *gueixa* mais adiante.

⁹¹ Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), ator, diretor russo, escreveu importantes livros na área do teatro, entre eles destaco *A Preparação do ator*.

não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, que não mostra, mas que se deixa guiar na quase-imobilidade pelo seu dinamismo [...] Stanislavski, que a muitos parecia um mestre de interpretação psicológica, analisava caracteres e motivações com o refinamento de um escritor. O objetivo era deduzir, através da espessa rede do sub-texto, uma série de pontos de apoio para a vida das “ações físicas”⁹². E quando falava de “ações físicas” referia-se, antes de tudo, a uma sucessão de atitudes ou movimentos dotados de uma interioridade própria (BARBA, 1998, p.29-30 – aspas do autor; notas minhas).

Para Barba, as subpartituras são ainda as *ações interiores*⁹³. Talvez esse invisível signifique também para Luís Otávio a percepção do cruzamento de um tempo de vida cotidiana com um tempo de arte, criando territórios de investigação de um tempo acelerado e desacelerado, não-inercial, extremamente rápido ou extremamente lento... Mas nesse território, o corpo cênico pulsa “não de uma forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir” (FERRACINI, 2007, p.113). Tempo que possa entrar em contato com os lugares e *não-lugares*⁹⁴ do corpo humano. Os lugares nunca visitados os quais não se habita cotidianamente, mas que podem vir a ser habitados num cotidiano artístico. Lugares ou não-lugares de profundas metamorfoses de visualização do tempo-espço, do “espço do corpo do espço do corpo” (FERNANDES, 2007, p.27), que como um pêndulo, oscila entre a vida e a técnica e a vida e a técnica..., tornando-as um só corpo-em-vida: *técnica-em-vida* (BURNIER, 2001). Pêndulo que “oscila na luta pela vida, na luta contra a morte” (BURNIER, 2001, p.152).

O que move este invisível pendular? Deste invisível pendular parece ter emergido a questão *como o ator pode se tornar invisível e presente ao mesmo tempo?*

⁹² O conceito de ação física é bastante discutido no teatro atualmente, pois o conceito depende da prática do grupo ou do artista. O conceito foi cunhado por Stanislavski. Para ele, a ação é diferente de representação. Não se deve preocupar em representar uma situação, mas viver a situação. Neste sentido, ele diz que a questão não é somente movimentar-se em cena, mas pensar com que propósito esta movimentação acontece. Este propósito deve ficar visível para o público e os atores devem ganhar o direito de estar em cena. Então, caso o ator vá se movimentar deve saber *o que* vai acionar, *porque*, *quando*, *como* e *para que*. “A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue”, contudo, isso não significa também que o ator deve se mover sempre fazendo grandes movimentos. Ele mesmo diz que em uma imobilidade exterior, a falta de uma ação aparente não indica passividade. O ator pode estar sentado sem fazer movimento algum e ao mesmo tempo estar em plena atividade, pois ele tem um propósito em sua imobilidade, uma ação física (STANISLAVSKI, 2002, p.61-83).

⁹³ Eugenio Barba, *workshop* em IV Festival Internacional Teatro Corpo Ritual em Goiânia/GO, Brasil, 2008.

⁹⁴ O conceito de *não-lugar* é muito utilizado no teatro contemporâneo para falar de cenários indeterminados, não-localizáveis, atemporais e, embora esteja conectado de algumas formas ao conceito de Marc Augé (1994), não está sendo empregado aqui no sentido de um corpo de passagem, ou seja, um corpo cotidiano que transita entre espaços de transitoriedade, como aeroportos e shoppings, por exemplo.

Técnica-em-vida: (in)visível corpo

Carne

Dizer que o corpo é vidente não é, curiosamente, senão dizer que é visível. Quando procuro saber o que quero dizer dizendo que é o corpo que vê acho apenas o seguinte: ele está de algum “lado” (do ponto de vista de outrem – ou: no espelho para mim por ex. no espelho de três faces) visível no ato de olhar –

Mais exatamente: quando digo que meu corpo é vidente, há na experiência que tenho disso, algo que funda e enuncia a vista que outrem possui ou que o espelho dá de meu corpo. I. e: é visível para mim em princípio ou pelo menos concorre para o Visível de que meu visível é um fragmento. I. e, nessa medida, o meu visível vira-se sobre ele para “compreendê-lo – E como eu sei disso senão porque o meu visível não é de modo nenhum “representação” minha, mas carne? I. e, capaz de abraçar o meu corpo, de “vê-lo” – É através do mundo que sou visto e pensado.

(Merleau-Ponty)

Entendo aqui a *técnica* em seu significado etimológico grego clássico, *tékhnē*, que “significava a fusão conceitual das faculdades formais e artísticas do homem, ou seja, a arte e a técnica não eram pensadas de forma separada, e, portanto, para os gregos essa polaridade era inexistente. A *tékhnē*, para os gregos, era a própria obra de arte” (FERRACINI, 2003, p.52).

A palavra grega *techne* (da qual derivamos “técnica”) denotava uma habilidade ou ofício. Mas os gregos não a consideravam apenas como habilidade manual cultivada segundo regras não especificáveis de tradição oficial, senão como um ramo do conhecimento, uma forma de ciência prática. Pois eram sensíveis à conveniência de converter técnicas herdadas em sistemas de regras e métodos que pudessem ser comunicados e ensinados [...] No pronunciamento clássico, portanto, Aristóteles define *techne* (traduzido para “arte”) como “a capacidade de fabricar ou fazer alguma coisa com uma correta compreensão dos princípios envolvidos”. Na ordem do conhecimento teórico de princípios e causas, como os que dizem respeito à Matemática e à Filosofia, e da “sabedoria prática”, por intermédio da qual colocamos em ordem de valor os diversos “bens” dos vários ofícios e profissões. A memória, pela qual o homem difere dos animais, possibilita o acúmulo e a transferência da experiência de geração para geração; e da experiência herdada, esclarecida pela compreensão, provém *techne*. *Techne* está sempre dirigida para algum fim ulterior [...] e não buscada por si mesma (OSBORNE, 1968, p.35 – aspas, grifos e parênteses do autor).

Pensando a técnica, então, como uma arte do fazer e aqui como um fazer-em-arte, criação, se articula o “como fazer” apontado por Burnier, que também é uma criação, pois “essas duas dimensões – prática/discurso – se articulam em amálgama” (FERRACINI, 2006, p.51). O fazer-em-arte, neste sentido, é, pois o próprio encontro com o corpo-em-vida.

A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida* ou seja, algo que permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só

existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos (BURNIER, 2001, p.25 – grifos do autor).

A *técnica-em-vida* em relação ao tempo-espço não é um corpo-mecânico, frio, mas um corpo-em-vida. Para tanto, antes de falar em técnica Burnier chegou a falar em *anti-técnica*, porque desejava eliminar a idéia de uma técnica fria, a qual estivesse desvinculada de um impulso vital. Nos cinco primeiros meses de investigação com Carlos Simioni, Luís Otávio faz um relatório sobre suas preocupações com o laboratório e já faz observações sobre o trabalho. Uma das observações está diretamente relacionada com aquilo que chamou de anti-técnica, a *anti-ação*.

[...] vale ressaltar uma de nossas preocupações no decorrer deste estudo: como transpor para o teatro uma ação do cotidiano. Em outras palavras, como uma ação vem a ser “teatral” sem perder o elo de ligação com a realidade quotidiana e humana. Na procura de respondermos esta questão descobrimos o conceito de “anti-ação”. Segundo os estudos que estamos realizando, uma das formas de tornar uma ação quotidiana em [ação] teatral seria por meio da anti-ação. A anti-ação, como o próprio termo indica é a negação da ação. Enfatizar de uma forma ou de outra pelo menos um dos aspectos da anti-ação seria de grande importância para a “teatralização” das ações quotidianas (BURNIER, 1985, p.3 – aspas e grifos do autor).

Completamente paradoxal Luís Otávio continua o artigo ressaltando que “a inter-relação entre presença e ação é dinâmica [portanto ele não nega completamente a ação]. Na realidade, estes elementos existem e devem existir juntos. Separar um do outro é válido no campo da teoria” (BURNIER, 1985, p.3). Esta ‘via negativa’ orientou também a anti-técnica e anti-ação. Burnier não propõe uma negação de técnica e de ação, mesmo porque eliminação física não elimina a idéia. Porém, provoca essa tensão entre técnica e anti-técnica, ação e anti-ação que é muito importante para pensar o conceito de técnica e de ação. A tensão trouxe a possibilidade de povoar um *entre*, principalmente porque reagem a uma idéia de que a técnica é algo frio e mecânico, idéia que facilmente pode ser identificável em comentários como “o ator é muito técnico”. Segundo Marcus Mota, o *efeito reativo* é uma prática de ruptura e também uma prática da negação. Uma via negativa. Esse “efeito reativo”, ainda segundo Mota, é um elemento de constituição da nossa área de artes cênicas e nasce da necessidade de definir não somente o que são as artes cênicas e o teatro, mas o que pode vir a ser ‘melhor’

para as artes cênicas e o teatro⁹⁵. Ou seja, ele nega questões e cria antagonismos para afirmar a abertura da sua produção.

Isso me remeteu de certa maneira à morte da ação para que ela viva. A morte, segundo Kantor, é elucidada *como ecos dessa percepção*: “O conceito de vida “só pode ser justificado na arte graças à *ausência de vida* [putrefaction] em sua acepção convencional”” (*apud* CARLSON, 1997, p. 447 – aspas e grifos do autor). Para Burnier, a relação presença-ação está para o teatro assim como para a existência, paradoxalmente a anti-ação é uma forma de ausência. Não há, portanto uma segmentação entre presença e ação porque elas são uma *coagulação*. Mas, segundo Burnier, as substâncias podem passar por uma *destilação* no campo da teoria justamente porque ele sabia da volatilidade dos conceitos de *ação* e *presença* no campo teatral.

Como Decroux, Burnier acredita que o teatro não pode dispensar a presença de três elementos: o espaço, o espectador e o ator. Para ele, esses elementos formam a célula teatral, a menor partícula viva do teatro, sendo que o ator é o núcleo desta célula, portanto indispensável. E para ele, a arte de ator se concentra em dois elementos fundamentais: presença e ação. É através da materialidade da ação que é possível o acontecimento da cena no teatro e intrinsecamente a relação com o espectador. Estudar exercícios variados que possam compor o treinamento diário de atores e investigar de forma sistemática possibilidades de encontrar caminhos e metodologias para a chamada técnica pessoal era um dos objetivos propulsores da pesquisa do LUME. Por isso, Burnier e os atores se dedicaram ao *treinamento energético*: “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” (BURNIER, 2001, p.27 - aspas do autor). O *treinamento técnico* é, ao contrário, como diz Burnier, uma modelagem do corpo e pode ser

abordado de duas maneiras. A primeira e mais conhecida entre nós é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma prática própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal (BURNIER, 2001, p.27).

⁹⁵ Marcus Mota é Professor Doutor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma Universidade. Citação referente às anotações da disciplina Teorias do Teatro, sobre os textos teóricos de Meyerhold, do dia 13 de junho de 2008.

A proposta é um mergulho na potencialidade corporal-vocal como lugar criativo, seja na relação com o espaço, com o tempo, ou com tantos outros elementos presentes na concepção de uma encenação, de uma dramaturgia, de uma performance artística. Experimentando sempre a particularidade do corpo em questão (BURNIER, 1985, p.1-6) na investigação da presença e da ação, como o coloca neste artigo:

Procuo compreender o teatro desde seu ponto de vista microscópico. Me interessa detectar os seus elementos básicos fundamentais. Tão básicos e tão fundamentais que são de todos conhecidos, e paradoxalmente por muitos esquecidos. Mas eles estão presentes em todas as manifestações teatrais, sejam elas do Ocidente ou do Oriente, do Norte ou do Sul. Agindo assim estou mais seguro de não estar operando a um aculturalismo. Nosso trabalho parte do esqueleto e não da roupagem. Assim, procuramos detectar dentro do núcleo desta “célula teatral” partículas ainda menores. O núcleo é o ator, e nós perguntamos então quais os elementos que compõem a arte do ator independentemente das suas concepções estéticas e ideológicas. Vemos dois: **PRESENÇA** e **AÇÃO**. Mas quais os instrumentos que possibilitarão a existência destes dois elementos?⁹⁶ O **CORPO** e a **ALMA**. Nosso caldeirão está quase completo. Faltam dois ingredientes: eles estão intrínsecos no conceito de arte e são: o conhecimento criador – que irá conceber a obra – e o conhecimento operativo que irá **FAZER**, dar forma à obra. A própria palavra “ator” quer dizer aquele que age, portanto que faz ações. De fato, tudo o que o ator faz no palco, mesmo as emissões sonoras, são “ações” [...] Aquilo que o ator pretende comunicar tem de uma forma ou de outra “tomar corpo”, ser codificado em signos capazes de estabelecer esta comunicação. A ação é de certo modo a “modelagem do corpo”, a forma dada ao corpo, e estaria assim relacionada com o conhecimento operativo intrínseco no conceito de arte (BURNIER, 1985, p.2-3 – aspas e grifos do autor).

Burnier procura algo muito sutil, difícil de compreender, versado na metafísica. Uma das coisas que nos faz vivos, presentes, é o tempo. E a tradição de tornar permanente o que é efêmero, transforma em sinônimo teatro e vida... Ou antes, tornam teatro e vida indissociáveis. Peter Szondi em *Teorias do drama moderno* (2001) fala que recorrentemente o presente é pressionado tanto pelo passado como pelo futuro. O tempo nesta percepção vivenciado como uma possível lembrança do que foi o passado e a expectativa do futuro fazem com que o presente não seja vivido com inteireza, e este, torna-se então, um ponto flutuante. O drama, portanto, acontece muitas vezes neste ponto onde se dá a inação. Recusa do presente é sinônimo de recusa de diálogo e ação, ou seja, negação do que se passa no decorrer da vida, negação do fluxo da *solução* de vida. No entretanto dessa recusa está justamente a inação, que estabelece uma desconexão do tempo e do espaço, onde se recusa o conflito e não agir significa estar na inércia. Talvez este seja um pressuposto da busca pela presença. Talvez isso explique o pensamento de Luís Otávio quando ele propõe que “Assim, a ação seria a existência de uma essência: *a presença*. E se a ação está relacionada com o físico

⁹⁶ Falarei mais adiante do conceito de corpo e abordarei este conceito do corpo como instrumento. Por ora descrevo a cita de Burnier a título de mostrar de onde as análises dele partiram.

do ator, seu corpo, a presença estaria com o “metafísico”, sua alma, ou ainda com a faculdade intrínseca no conceito de arte” (BURNIER, 1985, p.3). A presença, este élan que move a vida e faz brilhar o olho, que traz a vida. Este *élan* que Burnier traduziu do *espírito* de Zeami:

Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos. [...] os movimentos aprendidos, tais como estender a mão, mover os pés, os executamos primeiramente conforme os ensinamentos do mestre, depois, uma vez atingida a perfeição, não mais executamos o movimento que consiste em estender ou retirar a mão tal qual o concebemos no espírito, mas o retemos ligeiramente aquém do que o espírito concebe (*apud* BURNIER, 2001, p.43).

“A palavra “espírito” usada por Zeami pode ser traduzida, se nos propusermos a usar exclusivamente o nosso léxico, por *élan*. O élan pleno desencadeará um impulso também pleno”, que

propulsionará um movimento que será retido. E, assim, nunca o movimento correrá o risco de ser “vazio” de força, de conteúdo. Se a força que o propulsiona é sempre maior do que seu deslocamento, então, durante todo o seu percurso, ele estará com essa força. Ao passo que, se, ao contrário, a força for menor e seu deslocamento maior, então ele percorrerá uma parte de seu percurso por inércia, sem o élan que o alimenta (BURNIER, 2001, p.43 – *aspas do autor*).

Impulsionados pelo élan, Burnier, Simioni e depois todos os atores do LUME no Laboratório de Movimento e Expressão experimentaram no início o que na alquimia foi chamado de *calcinação*. O energético. A matéria orgânica, nesta expressão, passa por processo onde as substâncias presentes em uma dada amostra se processam usando calor. Uma exploração das energias corporais potencializa assim energia, transforma sua energia em ação, energia em ação que é seu corpo, corpo que é um material incandescente. Energia luminosa do quarto elemento. O Fogo. O Sol. E é esta lâmina do corpo-lume que passa a ser observada pelo corpo-Lume. Com um estudo sistemático do corpo na busca de compreender uma habilidade o LUME cria sua *práxis*, a própria ação do corpo. Uma prática crítica, uma teoria-prática/prática- teórica.

Burnier afirmou como Artaud, que o ator deveria ser como um alquimista e Burnier partilhava da idéia de Grotowski quando afirmava que o ator precisava acordar e dinamizar elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser. E, para que isso ocorra, no contexto analisado, o corpo precisa eliminar a resistência de seu organismo a um processo psíquico através de contra-impulsos. Sair e voltar, ir aos opostos, modificar a direção dos movimentos, sair do confortável, experimentar intensidades, variações energéticas, velocidades: “O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e a reação exterior, de modo que o impulso se torna uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se

desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1971, p.3). Para Grotowski a técnica operacionaliza a relação do ator com estas energias potenciais criadoras, com objetivo de

a) Estimular um processo de auto-revelação, recuando até o subconsciente e canalizando este estímulo para obter a reação necessária.

b) Poder de articular este processo, discipliná-lo e colocá-lo em gestos. Em termos concretos compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo que chamamos de “dar e tomar”.

c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo organismo de cada um, tanto físico quanto o psíquico (os dois formando um todo)

[...]

Falo do método, falo da superação dos limites, de um confronto, de um processo de autoconhecimento e, num certo sentido, de uma terapia. Esse método deve permanecer aberto – sua própria vida depende desse requisito – e é diferente para cada indivíduo. É assim que deve ser, pois sua natureza intrínseca exige que seja individual (1971, p.80,83 – aspas do autor).

Com Grotowski, o ator torna-se seu próprio personagem e produz seus próprios textos, o ator passa a ser mestre do discurso através do qual pretende-se desvendar-se. “O autodesnudamento do ator não como um processo narcisista. Seu objetivo e sua função consistem em fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador [...] não se pode basear-se exclusivamente na experiência individual do ator [...] tal experiência é insuscetível de ser comunicada [...] trata-se de duas realidades existenciais que possam se encontrar” (ROUBINE, p.71). Para isso, a arte através da técnica deve encontrar, segundo, Burnier

em seu mecanismo interno de funcionamento uma determinada *organicidade*, que nos dê sensação de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, *equivalente* ao fluxo de vida. É a artificial naturalidade da qual nos fala Gordon Craig. A sensação da vida. Algo que tenha o poder de nos atingir como os sonhos, como coloca Artaud, que emane uma força equivalente à vital e que, por isso mesmo, penetre em nossos recantos secretos, acordando o esquecido (2001, p.19 – grifos do autor).

Porque o poder dos sonhos? Poderiam ser diversas as respostas... O caráter instigativo dos próprios sonhos traz consigo a dinâmica espiritual para onde os sonhos podem nos encaminhar; traz o encontro com nossas histórias; traz a angústia, as dúvidas, os medos, os desejos secretos do corpo; traz a produção do corpo enquanto dorme; traz os nossos luminares, limiares. E o que são os sonhos? Os sonhos são faíscas de nós mesmos? Fagulhas do possível desconhecido que somos nós? O nosso duplo? Ou a própria multiplicidade? Uma outra dimensão? Um encontro com as nossas sombras ou com a nossa luz? Um tempo em

suspensão ou de tensão? Um lado complementar a ser trabalhado? Ou um lado louco a ser reprimido? Duas coisas aqui me chamam a atenção para os estudos do sonho. A primeira se dá na perspectiva da compreensão do auto-(re)velar da intimidade e ao mesmo tempo o (des)vendar e (des)cobrir o convívio entre a coletividade e essa intimidade. A segunda se dá na perspectiva de compreensão do tempo cronológico-externo (estado de vigília) e o tempo subjetivo-interno-imaginário (estado de sonolência), digamos. Para Immanuel Kant (*apud* SORIA, 2008), que se propôs a estudar o sonho cem anos antes de Sigmund Freud publicar o livro *Interpretação dos Sonhos*, o sonho tem a função peculiar de manter a mesma agitação dos nossos órgãos internos que ocorre quando estamos acordados e, assim, nos manter vivos durante este estado semelhante à morte. Os sonhos são matérias primas de configurações caleidoscópicas extraordinárias, absurdas, surpreendentes, audaciosas, incandescentes... Labaredas, Geradores criativos. Uma característica do sonho é esta dimensão em que as imagens escapam e na maioria das vezes tornam-se irrecuperáveis e não necessariamente tem que ser interpretadas e/ou recuperadas, são a própria intensidade do sentido do corpo. A este nível pode-se perceber que arte se atinge intrinsecamente das características do sonho.

Gostaria de evidenciar que num treinamento corporal o grande risco é tornar as *matrizes*⁹⁷ corporais ou os exercícios muito sólidos, porque assim como é interessantes ter um repertório para acessar quando preciso, é muito tendencioso o ator sempre recorrer a um lugar comum, confortável, a elementos que ele sabe que vai funcionar em diversas situações. O corpo, sob o meu olhar, deve ser furtivo com os diversos estímulos, ouvir-se, olhar-se sempre. O treinamento e/ou preparação do ator, nesta percepção, deve ser o aumento de potência para buscar o *corpo sem órgãos* (CsO), proposto por Artaud e conceituado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996). O que move o CsO é justamente a experimentação, processo de retirar fantasmas, de desterritorialização contínua – as linhas se inscrevem em um CsO, no qual tudo se traça e foge, ele mesmo uma linha abstrata, sem figuras imaginárias nem funções simbólicas: o real do CsO - de exaurir conjuntos fechados de significâncias e subjetivações (DELEUZE; GUATTARI, 1996). O que é o CsO?

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque

⁹⁷ Na dissertação, utilizo o conceito de *matriz* delineado nas entrevistas dos atores-pesquisadores do LUME Renato Ferracini (2008) e Ana Cristina Colla (2009). Para eles, a matriz não é cristalizada sempre no mesmo tempo, ritmo, espaço, embora seja uma partícula codificada de uma partitura do ator. A matriz é um fluxo de matriz, ou seja, é uma dança de matrizes, matrizes *in fluxu*. A matriz estará sempre sujeita à modificações porque está em relação aos objetos de cena, aos companheiros de cena, ao contexto específico do lugar e do tempo e, ainda, em relação ao público.

you can fail. Or sometimes it can be terrifying, leading you to death [...] On November 28, 1947, Artaud declares war on organs: *Para acabar com o juízo de Deus*, "because if you want, but nothing is more useless than an organ". It is an experimentation not only radio-phonetic, but biological, political, attracting to itself censorship and repression. *Corpus e Socius*, political and experimentation. They will not let you experiment in your song (DELEUZE; GUATTARI, 1996, vol. 3, p.9 – aspas, grifos e parênteses dos autores).

Grotowski suggested, as already cited, an intense therapy for the stripping of the actor, which should "stimulate a process of self-revelation, receding to the subconscious" (1971, p.80), or rather, eliminate the psychophysical resistances, therefore. A method "of the overcoming of limits, of a confrontation, of a process of self-knowledge and, in a certain sense, of a therapy" (1971, p.80). I then turn to Deleuze and Guattari, who say that one should not seek psychoanalysis, since psychoanalysis translates "everything into phantasms, commercializes everything into phantasms, preserves the phantom and loses the real to a higher degree, because it loses the CsO" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, vol. 3, p.12). The suggestion of the authors is that through *esquizoanálise* one can experiment with a CsO. The question is: what is your body without organs?

what are your own lines, what map are you making and rearranging, what line abstracted you will trace, and at what price, for you and for others? Your own line of flight? Your CsO that confuses with it? You split? You will split? You de-territorialize? What line do you interrupt, what do you prolong or return, without figures or symbols? Schizoanalysis does not act on elements or on groups, nor on subjects, relationships and structures. It only acts on *lineamentos*, which cross both groups and individuals. Analysis of desire, schizoanalysis is immediately practical, immediately political, whether it treats of an individual, of a group or of a society. For, before being, there is politics [...] For each type of CsO we must ask: 1) What type is this, how is it made, by what procedures and means that announce already what will happen; 2) and what are these modes, what happens, with what variants, with what surprises, with what unexpected things in relation to expectation? In sum, between a CsO of such or such type and what happens in it, there is a very particular relationship of synthesis or analysis: synthesis *a priori* where something will necessarily be produced about that mode, but one does not know what will be produced; infinite analysis in that what is produced about the CsO already makes part of the production of this body, it is already understood in it, about it, but at the price of an infinity of passages, of divisions and of sub-productions. Experimentation very delicate, because it cannot have stagnation of modes [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, vol. 3, p.11-12 – grifos dos autores).

What the authors propose, is also a proposal that one should not look for the re-encounter of one's "eu", but that one should dissolve one's "eu" to construct a CsO. A practice that should replace the anamnesis by forgetting and the interpretation by experimentation (1996, p.11). Under this perspective I ask Simioni: Do you think that this dissolution of the ego, the 'eu', that you said that you pass through energetically reverberates in the group, collaborates for the group to last so long. How is this relationship open to creation, in the sense of open bodies for learning of the group and, at the same time, the autonomy of each one?

É uma pergunta muito difícil. Eu vou responder, mas não sei se é isso, né? Quando eu digo dissolução do ego, é dentro do trabalho, dentro lá da sala de trabalho. Este estado que você tem que se permitir isso, senão você não avança. Porém, é impossível dissolver o ego totalmente. O que que acontece, o ego, porque o ego fala “Ah é? Me apagaram? Me deixaram quietinho? Todo magoadinho? Né? Quando ele sai pro cotidiano, ele vem com toda força. Você entende? Ele vem com força. Isso é muito difícil e muito bom. Não adianta, né? [...] Eu não sou oriental, oriental... mas nós ocidentais a gente é o ego. É a nossa estrutura, né? Eu não sei se a gente conseguiria viver sem ego, né? Num sei mesmo, como ocidental. Só mesmos os orientais espiritualizados mesmo, que conseguem, né? É que hoje em dia já tá ocidentalizado muita coisa. Mas, então, o ego vem com tudo, o ego vem com tudo. Então, a dificuldade do grupo, justamente, ela tá nisso. Ok, eu me dissolvo dentro do trabalho criativo, no trabalho artístico, ali eu me dissolvo. Mas aqui fora, é o meu ego. Você entende? É a minha vontade, é o que eu quero. Certo? Porém, por sorte, [...] ali dentro na sala de pesquisa é tão maravilhoso, tão revelador, que o ego, o individual, por exemplo permite [essa abertura] (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Na busca de um “outro” corpo, um corpo que se olha, olha suas energias, sente-se o trauma e o sintoma: a importância do próprio corpo. E também a importância do corpo e suas relações, um corpo que “é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira” (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p.197).

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual [sic]. O indivíduo que carrega a “imensidão inteira dentro de si” como diz o texto [de Artaud], não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se “vazado”, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode ser a imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas. Como Artaud chegou a isso? Nos seus últimos escritos, ele encontrava-se obcecado pelo tema da “reconstrução do corpo”, ou pela reconquista de uma certa experiência do corpo, da qual a cultura ocidental teria se afastado. Destacamos aqui apenas uma imagem que nos pareceu sugerir com peculiar intensidade, o alvo de suas preocupações. Importa sublinhar também que ele perseguia um processo meticuloso de um novo estado, de uma nova forma de existir, e não uma experiência momentânea, provida de uma inspiração ou de um delírio [...] Esta “ciência” ou esta “arte” tem o próprio artista como foco. Se há produções de obras ou formas de expressão, elas são rastros, vestígios, “secreções” do processo vivido pelo artista. (“toda escrita é porcaria” dirá Artaud em o “Pesa-Nervos”). Há um grande incômodo em Artaud, com a transformação do processo artístico em produto. O produto mercadoria, o produto espetáculo são vistos como cristalizações que podem matar a arte, que seria fundamentalmente um ato, um modo de ação. Arte como operação de “refazer-se”, através de uma experimentação rigorosa e cruel. Cruel porque o artista deve cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios. (trata-se de uma idéia semelhante ao “ato total” de Grotowsky). A arte não se confunde aqui com uma profissão que pode ser colocada mais ou menos a parte do resto da existência, mas se constitui como um “caminho”, que absorve todas as energias dispersas e as canaliza. Cruel também porque o processo de criação deste “outro corpo” é inseparável de uma destruição, de uma decomposição dos obstáculos (QUILICI, 2004, p.198-199 – aspas e parênteses do autor).

Parece óbvio! Mas move-se aqui uma espécie de percepção do ‘esquecimento’ de potenciais do território corporal e de alumbramento do território corporal – “acordando o esquecido” como diz Luís Otávio - e de um território possível de conhecimento: o corpo. E somente quando o corpo deixa de ser algo restrito que pode voltar a ser algo problematizado. E, somente pode ser problematizado este corpo-esquecido, quando a defesa torna-se desnecessária e pode-se desenvolver uma reação não-defensiva através deste “esquecimento”. Através de uma provocação de grande intensidade, como é o caso de um treinamento energético. Aí pode-se trazer a possibilidade de um efeito analítico. Como assim? Percebendo como o corpo transmite informações e reage aos desejos; perceber como o corpo processa, vibra, reverbera através dos desejos. E percebendo como efeitos de momentos de tamanha “violência”, impacto, dor,... causam um certo “vitalizar-se”, “inventar-se”, que talvez seja o perceber-se vivo e atualizado... Presente! Como que em estado de latência, do despertar de uma dormência; o fim de uma anestesia e o (des)cobrir sobre uma ferida já operada, cicatrizada pela “síndrome do esquecimento”, porém dolorida. Trata-se, pois, de colocar em movimento uma criação e/ou uma vivência de determinada cultura também, já que “não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (GREINER *apud* FERNANDES, 2005, p.43). Mundo-corpo/Corpo-mundo. E geralmente encontramos estas oportunidades de avivamento onde menos se espera: geralmente em “corpos” desqualificados na hierarquia oficial dos valores culturais, em partículas corpóreas aparentemente sem valor, em marcas no corpo, como elucidada Suzi Sperber:

As marcas no corpo da pessoa revelam acolhimento ou defesa dos acontecimentos da existência, nuançam as formas de aproximação, inclinam o tronco, a cabeça, torcem-nos, como árvores ao vento forte, cujo tronco também vai sendo marcado pela passagem do ar – doar. Ora, como conhecer estas torções, o encarquilhamento do corpo e da pele do rosto e das mãos que não negaram a abraçar as marcas do tempo? *O trauma não marca apenas a enunciação: greta peles, rostos e mãos; leva ao tremor de diferentes partes do corpo e marca a voz. A voz: “lá”⁹⁸. A vibração especial, o lugar do corpo onde emana, lugar para o qual a voz foi empurrada, recalçada. Como em-cená-la sem fazer o corpo do ator – e sua voz – passarem pelos limites provocados pelo viver? Como exprimir, apesar das circunstâncias impeditivas, sem levar corpo e voz a aprenderem a vencer circunstâncias paralelas (divegentes?) ao choque, ao trauma, à dor e ao contrário disto: a alegria sem motivo? Outra questão é saber se re-apresentação daquilo que foi in-corporado submetendo-se a esforços paralelos, em que os músculos e nervos, voz e *tensão* foram exigidos se eles poderão apreender o outro – grande mistério e segredo de revelação. Porque o duplo é, como o define Vernant, uma “*figuração do invisível*”, o ator é o duplo de invisíveis, diversos, compostos, não um só. E se para Rimbaud “*Je est un autre*” [eu sou um outro], o eu do ator apreende este, ou estes outros, plurais, somados, que resultam num outro que não será o mesmo, nem o próprio, mas o*

⁹⁸ Então, ao narrador foge o fio. Toda a história pode resumir-se nisto: - Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - “Lá...” Mas não acho as palavras (*Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.130).

invisível, que está no ponto de intersecção das emanções, energias, que se cruzam – e fugazmente, virtualmente se encontram. Só neste procedimento complexo, aparentemente não econômico, pode residir a atribuição de sentido ao ínfimo, ao vil, ao ferido, ao traumatizado. Porque o trauma apequena: os vencedores assumem uma compostura e postura em que a vitória está no corpo banhado em elevada auto-estima. Torna-se o corpo visível, que participa de um modelo psicossocial de efeito valorizado. Estes se reúnem. Os outros corpos, feridos, lesionados, aparentemente menos belos, se encolhem na tristeza e solidão, ou diretamente levados ao isolamento. Encontram-se com os semelhantes, procissão de aleijados, de feridos, marcados pelo sinal de menos, imposto socialmente – e explorado politicamente. No entanto, ali nas margens – das famílias, das cidades, dos rios, dos lugares –, avultam estes corpos tão expressivos, porque não usam máscaras, não camuflam emoções. Gritam no silêncio as suas experiências. Estes corpos trazem mais matéria expressiva. E exprimi-los pelo corpo do ator lhes dá visibilidade aos corpos, esta que também é negada e que precisa ser re-interpretada e re-significada (SPERBER, 2005, p.112-113 – aspas, parênteses e nota da autora; grifos meus).

Sobre o corpo das vibrações, o corpo expressivo das personagens invisíveis, que se tornam visíveis na vida que é posta em cena, falarei mais adiante. Em outras linhas que seguem. Por ora digo que para mim, o trabalho de ator parte, de alguma maneira ou de outra, das *tensões*⁹⁹ do trabalho do ator, também desta “figuração do invisível”. O seguinte depoimento do ator Carlos Simioni consegue trazer muitas questões comuns ao meu trabalho de atriz e me aproxima da experiência do ator do LUME, pela descrição do processo:

O que me intrigava muito era que todas as vezes em que eu iniciava um trabalho de construção da personagem, o meu corpo ficava involuntariamente tenso. E na tensão prosseguia sem o meu controle durante todo o período de montagem da peça e de repente, depois de meses, desaparecia como passe de mágica nas vésperas da estréia. Eu me perguntei se ela não seria parte natural do meu processo de criação do personagem. Mas a resposta eu não encontraria apenas pensando no assunto. Resolvi isolar esse problema e trabalhá-lo em laboratório fora dos horários de ensaio, como uma forma de treinamento pessoal, sob orientação de Luís Otávio Burnier [...] O ponto de partida era então a tensão corporal. Comecei a fazer exercícios de hipertensão muscular sem determinar quais movimentos a fazer. A hipertensão que impedia que os movimentos fluíssem, se esgotava depois de um tempo dando lugar a movimentos lentos e pesados, como se ela tivesse se localizado apenas numa camada mais interior do meu corpo. Esses movimentos não eram controlados: era como se meus músculos tivessem vida própria e se movimentassem de acordo com a sua necessidade, me deixando como que na qualidade de observador do meu próprio corpo. As *formas plásticas*¹⁰⁰ que resultavam disso eram novas para mim, não se encaixavam nos padrões de expressão corporal que eu conhecia [...] Foi se formando, então, um certo repertório de movimentos que poderiam ser evocados a qualquer momento, e quando evocados eles ressurgiam em sua íntegra trazendo mesmo as emoções: Dentro deste trabalho surgiu um novo dado: o da “*des-tensão*”. Os mesmos movimentos começaram agora a se fazer sem a tensão anterior, mantendo o mesmo roteiro e mudando com novos dados essenciais: fluidez e leveza. Iniciou-se uma nova etapa do trabalho [...] comecei a experimentar voluntariamente com esses dois materiais: passando de movimentos tensos para os

⁹⁹ E o que são estas *Tensões*? Um lugar de fronteira e de trabalho criativo, garantindo assim uma criação contínua no teatro. Esta tensão são oposições do corpo; é como o *corpo como fronteira* (FERRACINI, 2007, p.118); é a interdisciplinaridade na performance teatral. A tensão também está no *entre*, que não é um espaço vazio e, sim, faz-se em um povoamento de intensidade e produção coletiva, desejando possibilidades de criar, de mover-se, em busca de... São múltiplas tensões, na verdade. Tensões com as quais o teatro, a dança, a performance tem que lidar.

¹⁰⁰ Sobre as formas plásticas, indico o capítulo *Plasticidade do movimento*. In: STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.83-110.

não tensos, destes para aqueles e trabalhando também os dois simultaneamente em diferentes partes do corpo. Uma vez incorporado este tipo de trabalho, pude acrescentar uma [sic] nova relação: os movimentos no espaço. A exploração dos movimentos no espaço me levou ao deslocamento espacial, uma relação espacial externa e ao mesmo tempo a uma interna, pois com o deslocamento os movimentos começaram a se ampliar [...] de pequenos a ampliados em sua mínima e máxima extensão. Isso me levou a um dado novo que não havia notado: os pontos de equilíbrio do corpo [...] observei os pontos de apoio do corpo durante os movimentos e comecei voluntariamente a deslocá-los [...] movimentos abertos e fechados. Neste trabalho notei que o corpo não precisa obedecer uma tendência simplista de abertura e fechamento. As partes do corpo podem trabalhar simultaneamente [concomitantemente] os dois lados, independentemente umas das outras. Os movimentos eram desde o início do trabalho, sem pausas (SIMIONI, 1985, p.8,9 - aspas do autor; grifos meus).

Esse estudo corporal permite a compreensão das tensões múltiplas do ator antes da performance. Esclarece também princípios da *memória muscular*¹⁰¹ e algumas dinâmicas do movimento, tridimensionalidade do corpo, no treinamento inicial do LUME e que são ainda utilizados pelo grupo, tanto nos treinos quanto nas oficinas. Depois de cinco anos de pesquisa aproximadamente, sobre os treinamentos que fazia com os atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, Burnier escreve em seu livro *A arte de ator* a seguinte passagem:

Um dado, no entanto, para o qual sempre estive alerta era o de não mecanizar e perder assim a vida que alimentava o que fazíamos. Portanto, embora já trabalhando com elementos bastante precisos e técnicos, por diversos e longos períodos eu deixava Carlos à deriva, para que ele pudesse degustar, buscar, mergulhar no universo incerto e não sabido de seus movimentos. Para que levar um movimento até o fim se ele nada significa para o ator? Para que ir até o fim de um movimento, entrando em posições desconfortáveis e dolorosas, se ele não acorda, não entra em contato com nada da pessoa do ator, não dinamiza suas energias potenciais? (BURNIER, 2001, p.99).

Burnier conclui então, que no contexto do trabalho que eles estavam fazendo, um movimento, ou uma ação, só tem razão de ser se acordar a “memória muscular, esta memória que é tão forte no ator” (STANISLAVSKI *apud* BURNIER, 2001, p.99). Sobre a memória muscular, Artaud dizia que o ator deveria ser “como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças de afetividade. Espectro plástico e nunca acabado” cujas formas são experimentadas por sua sensibilidade: “é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido *material*. Quer a hipótese seja correta ou não, o importante é que ela seja verificável. Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações” (ARTAUD, 1999, p.153 – grifo meu). Artaud insitou a investigação desta materialidade, na crença de que há uma *materialidade fluídica da alma* (energia?) indispensável ao ofício do ator. “Saber que uma paixão é matéria, que está sujeita às flutuações plásticas da matéria” (ARTAUD, 1999,

¹⁰¹ Mais adiante falarei do conceito de *memória muscular*, por meio do *corpo-memória* proposto por Grotowski.

p.154). Para ele, a arte deve entrar em contato com uma dimensão outra, que de alguma maneira trabalhe as energias potenciais do ator, um *atleta afetivo*, que possa captar e irradiar forças que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, por aí, “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p.151).

É relevante perceber que para Artaud a alma é um novelo de vibrações e o ator é, nesta ótica, um articulador da cena, mas é ainda o próprio material e não um corpo-instrumento, um meio para. Ele é um espaço da cena: não se tem mais só a estética ‘idealista’, a ‘idéia’ de ator cai para dar ênfase na materialidade do trabalho do ator. Deixa-se de lado a idéia de ator para uma apropriação da produção do espaço através das ações, movimentos e gestos do ator. Talvez possamos chamar este processo de uma ‘descolonização’ do corpo, da possibilidade deste ‘outro’ tipo de ator, o qual migra em várias dimensões e não somente bidimensional, por exemplo. O corpo encontrado em sua plasticidade e continuidade próprias, sua afetividade movente (GIL, 2004).

O grupo LUME vive desta afetividade, vive este corpo-memória, como será elucidado no curso dos movimentos da dissertação.

Os exercícios experienciados no treinamento, neste sentido, “são como amuletos que o ator traz consigo, não para exibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso. Um exercício é feito de memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro” (BARBA, 1998, p. 31). Para exemplificar com algum exercício, alguma memória do corpo, sigo com uma descrição do meu diário de campo.

Goiânia, 24 de junho de 2008.

FESTIVAL TEATRO CORPO RITUAL

OFICINA “O ator e suas antropologias”¹⁰²

PARTE I – Carlos Simioni (LUME TEATRO) e Iben Nagel Hasmussen (ODIN TEATRET)

Horário: de 08:00 às 12:00

¹⁰² A oficina ocorreu das oito às doze horas, no Teatro Martim Cererê com exercícios práticos, ministrados por Carlos Simioni e Iben Nagel Hasmussen; das quatorze às cinco horas com demonstração de trabalho da atriz Júlia Varley e do diretor Eugenio Barba; e das dezenove às vinte e duas horas no Teatro Goiânia Ouro, com uma palestra aberta de Barba e com duas demonstrações técnicas do Odin Teatret.

Exercício 1: VERDE

1. Formar duplas: cada integrante passa uma vez por cada etapa. Um ator é enlaçado pela faixa, sendo que haverá um ator que segura o tecido puxando o outro ator para trás e um ator que “empurra” o tecido para frente. Então, enquanto eles tentam vencer forças opostas. A dupla deverá experimentar com e sem o tecido as qualidades de “puxar” e “empurrar”.
2. Caminhada com Faixa “verde” no quadril
3. Caminhada sem a Faixa “verde” experimentando “peso” no quadril
4. Caminhada com Faixa “verde” no peito
5. Caminhada sem a Faixa “verde” experimentando “peso” no peito
6. Caminhada com Faixa “verde” na cabeça
7. Caminhada sem a Faixa “verde” experimentando “peso” na cabeça
8. Caminhada com Faixa “verde” nas pernas
9. Caminhada sem a Faixa “verde” experimentando “peso” nas pernas
10. Caminhada com Faixa “verde” nos braços
11. Caminhada sem a Faixa “verde” experimentando “peso” nos braços

Obs.1. *Simioni explica que o nome verde é simples: eles utilizavam uma faixa de cor verde para realizar o exercício. O exercício foi criado pelo Odin Teatret, na Dinamarca.*

Obs.2. *“Verde” trabalha o movimento de ter um foco e ao mesmo tempo ter um movimento que te puxa ao contrário daquilo que você quer fazer. Essa tensão, esse movimento concomitante de ir-vir, que segundo Simioni deixa o ator num estado alterado de “presença”. “A tensão no ir e vir, não a lentidão!” como Simioni sublinha.*

Obs.3. *Lembro-me que fiz este exercício algumas vezes na aula de corpo e movimento, com o professor Camilo Vacalebre e também o trabalhei com a atriz Laura Moreira, no processo de montagem do espetáculo Diários D’Alma. Fui conferir novamente algumas questões deste exercício no livro “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator” do ator do LUME Renato Ferracini e creio que é pertinente sublinhar que “Essa força oposta treina a contenção de energia [...] criando uma tensão interna constante para todos os movimentos que são realizados. Cria-se, portanto, uma in-tensão, ou tensão interna, que poderíamos traduzir como intenção muscular” (2003, p.164). Essas tensões que são experimentadas com o tecido, depois podem ser ativadas porque de alguma maneira o corpo vivenciou afetos (peso, densidade, entre outros) que permanecem na memória muscular. Estas tensões, as quais foram experimentadas localizadamente também podem se espalhar depois em múltiplos pontos corporais. As tensões podem lançar-se no espaço e direcionar o movimento; ainda experimentando estas oposições, que não se encerram nelas mesmas, quando você experimenta esta força no corpo todo e em múltiplos pontos, podem surgir outras qualidades que não estão relacionadas somente forças polarizadas, ou seja, tem-se uma série de camadas de tensões.*

Exercício 2: AÇÕES e REPETIÇÕES

- As ações podem variar em qualidade e intensidade: 100%, 50%, 10%, somente impulso.
 - O “sentido” das ações acontece quando inseridas as relações com o ‘outro’, com o objeto, com o espaço-tempo. Não há esforço na busca por “interpretar”, mas trabalho com as potencialidades e qualidades das ações físicas.
 - Atentar-se para a relação com o jogo cênico.
 - Atentar-se para conseguir manter a intensidade e a potência nas ações em 100%, 50%, 10% e impulso.
 - Atentar-se para o ‘olhar’ na execução das ações. O olhar acompanha a coluna. O olho como uma vértebra.
1. Criar três seqüências de “puxar”. Repetir.
 2. Criar três seqüências de “empurrar”. Repetir
 3. Criar três seqüências de “abraçar”. Repetir
 4. Experimentar seqüências de ações em:
 - a) Relação ao ‘outro’
 - b) Relação com objeto
 - c) Improvisação com as ações, independente da ordem da primeira seqüência.

Obs. 1. *No exercício em dupla, em que trabalhamos as seqüências de puxar, empurrar e abraçar, Iben e Simioni me alertam que quando as ações ficam mais rápidas eu perco energia. Conseguir a densidade nos movimentos rápidos, assim como eu consigo nos movimentos lentos, sem perder a liga com jogo, com o parceiro com quem eu compartilho a energia do trabalho.*

Obs. 2. *Quando experimentamos as matrizes de puxar, empurrar e abraçar na improvisação percebe-se que surgem outros “verbos” (como proteger), outras ações que são desdobramentos das primeiras. As matrizes continuam sendo as mesmas, mas ações consequentes vão se modificar em sentido, justamente porque estão em relação a um jogo expressivo. Então, quando um objeto, por exemplo, está se relacionando com estas três matrizes de ação física, ele vai ganhar diferentes sentidos e cria-se um grande repertório tanto de significação do objeto. Como de relação entre os atores que estão jogando, como de sentido das expressões corpóreas (parecem surgir diversos sentimentos) no jogo, expressões estas que surgiram não só pelo trabalho físico do ator, mas também pelo jogo que se forma e por todos os afectos que aquele jogo e aquele determinado objeto despertam. O ator é, portanto, atravessado por infinidade de elementos. E é preciso que ele esteja atento a estes elementos e como eles estão sendo acionados, pois se for o caso de utilizar este material em um ensaio, por exemplo, ele pode ser capaz de acionar não só de uma maneira mecânica as matrizes, mas perceber os pontos que se conectaram no jogo em suas diferentes relações.*

Obs. 3. *Este exercício orientado pelo Simioni e pela Iben parece estar relacionado com o exercício proposto por Grotowski no livro *Em Busca de Teatro Pobre*. Segue a descrição:*

Exercício que consiste na coordenação das várias partes de um ciclo arbitrário

O processo é o seguinte:

- Abraçar
- Pegar
- Tomar para si
- Possuir
- Proteger

Todos êstes elementos devem estar ligados num movimento coordenado. É da maior importância que a coluna vertebral seja ativada através dêste exercício. *A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso diretor, no entanto, parte dos rins. Cada impulso vivo começa nesta região, mesmo quando invisível do exterior [...]* os alunos repetem êste exercício, primeiro individualmente, depois em pares. No último caso, uma certa associação já existe:

- Abraçar
- Pegar
- Empurrar

Já assinalamos o princípio fundamental de Grotowski: primeiro o corpo, depois a voz¹⁰³. Aqui, êle enfatiza mais uma vez a necessidade de que, nesse exercício, o corpo inicie o movimento que, depois, é elaborado pelas mãos. As mãos, num certo sentido, são as substitutas da voz. São usadas para acentuar o objetivo do corpo, o impulso do movimento vindo da coluna vertebral. Desta forma, o exercício deve *começar* no corpo, na coluna vertebral e no tronco. O processo deve ser visível.

A última parte do exercício é um movimento de empurrar. O movimento de empurrar é resultado de um processo total, e é feito pelas mãos.

O impulso, no entanto, deve preceder o movimento [o impulso parece ser a potencialidade de lançar uma expiração]. Êste impulso deve vir, visivelmente do corpo [percebe-se aqui um desequilíbrio e/ou um deslocamento de peso do corpo, mesmo que pequeno]. Origina-se e desenvolve-se nos rins. As mãos não entram em ação antes do fim do processo [não que as mãos sejam colocadas depois de tudo, mas elas devem ser ativadas como num espreguiçar]. Para o ator, a essência do exercício está em ter consciência do fato de que um movimento interno de empurrar deve ocorrer antes do movimento real de empurrar [perceber a respiração como o movimento é bastante relevante]. Êste exercício deve ser feito lentamente, sem pressa. A direção, neste caso, é fornecida pela posição do peito (GROTOWSKI, 1971, p.145 – nota minha).

Obs. 1. *Artaud, diz que há um ponto de localização no rim. Sobre esta parte do corpo ele sublinha “O homem que levanta pesos, é com os rins que o faz, é com um desencantamento dos rins que ele sustenta a força multiplicada de seus braços; e é curioso constatar que, inversamente, todo sentimento feminino que cala fundo, o soluço, a desolação, a respiração espasmódica, o transe, é na altura dos rins que ele realiza seu vazio, nesse mesmo lugar onde a acupuntura chinesa procede apenas através do cheio e do vazio. Côncavo e convexo. Tenso e relaxado. Yin e Yang. Masculino e feminino. Outro ponto de irradiação: o ponto de raiva, do ataque [...] Mas onde a raiva avança a culpa recua; é o segredo do cheio e do vazio” (1999, p.159).*

Exercício 3: VOZ

¹⁰³ É importante dizer, que embora neste exercício Grotowski fale para trabalhar o corpo e depois a voz, em outros momentos Grotowski fala da importância de se trabalhar a voz com o corpo todo. Para ele, em outros contextos, a ação é a própria voz.

1. Aquecimento vocal individual
2. Ação vocal-vibratória: “baixa” (ventre); “média” (peito); “alta” (cabeça)
3. Separar grupos e criar dois “ritmos” diferentes de trabalho (ritmo de operário, ritmo de navegante, ritmo de jogador de tênis etc.)
4. Utilizar estes ritmos dos grupos para composição coletiva
5. Experimentar uma música para o grupo todo e uma música para dois grupos distintos
6. Criar composição “final” utilizando os ritmos e músicas variadas
7. Criar uma coreografia com o espaço acústico, como uma máquina-corporal (imagem)

Obs. 1. *Procuro ainda o prazer na minha voz.*

Para conseguir atingir esta presença cênica ou este estado dilatado, que Simioni trabalhou na oficina por um atalho, digamos, Barba diz ser fundamental trabalhar o nível *pré-expressivo*. A pré-expressividade, como o próprio termo sugere, é uma pré-expressão que precede a expressão, “o nível 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 público, é o nível pré-expressivo [...]” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.188 – grifos do autor). Embora o LUME também tenha se apropriado em alguns momentos da chamada pré-expressividade, vale ressaltar que para o LUME, e para mim também, o chamado trabalho pré-expressivo também é expressivo, porque a própria experimentação da ação, da presença física é uma expressão em si, é, pois, uma realidade material-expressiva. O expressivo não se encerra em um significado, mas está presente em sentido. Esta diferença de pensar a expressividade está, segundo o ator Renato Ferracini, na base: na *ação física*.

[...] como eles [se refere ao Odin Teatret] vêem ação física¹⁰⁴, como a gente vê a ação física, a gente recria matrizes, e como eles recriam matrizes. É na base que tá a diferença. A gente nunca parte de uma forma mecânica, um pressuposto, que é o que o ODIN faz várias vezes. Também não posso pasteurizar... as experiências que eu tive com eles em *workshops*, por exemplo, eles partem de uma questão mecânica pra depois deixar para o ator preencher esta questão mecânica dentro do espetáculo, dentro de uma questão expressiva. Então, por isso que a pré-expressividade é um problema, porque parece que você tem algumas questões (entre aspas) [antes] da “expressão”, pra você depois transformar em expressão. A gente [LUME] nunca

¹⁰⁴ Para compreender como Eugenio Barba entende ação física, me remeto a essa passagem: “Se devo indicar a ação física ao ator, sugiro que ele a reconheça por exclusão, distinguindo-a do simples “movimento” ou do simples “gesto”. Digo-lhe: a “ação física” é “a menor ação perceptível” e se reconhece pela mudança total da tonicidade do corpo, ainda que o movimento executado seja microscópico, como por exemplo uma mão que se estende imperceptivelmente. Uma verdadeira “ação” produz uma mudança de tensão em todo o seu corpo e conseqüentemente uma mudança na percepção do espectador. Em outras palavras, tem origem no tronco, na espinha dorsal. Não é o cotovelo que movimenta a mão, não são os ombros que movem os braços mas é no torso que se localizam as raízes de cada impulso dinâmico. Esta é uma das condições para existência de uma ação orgânica” (BARBA, 1998, p.29-30 – aspas do autor).

entendeu a expressão assim. No LUME, algo só nasce expressivamente. Não existe uma mecanicidade a priori, isso é que tá na base do trabalho do LUME. A *dança pessoal*¹⁰⁵ nasceu disso. Por isso o conceito pré-expressivo, pra gente, é um conceito estranho. Ou pelo menos pra mim é um conceito estranho. A gente entende quando o Barba fala pré-expressividade, mas a gente entende que as nossas matrizes já são expressivas, mas que ainda não estão na cena. Talvez a expressividade que ele [Barba] fale está na pré-expressividade cênica e não da ação, mas isso tudo pode ser colocado em questão e pode ser discutido. Essa é uma diferença básica do nosso trabalho, básica (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008 – notas e grifos meus).

“A conexão *ação física-energia potencial* do ator é fundamental. É o que vai dar *vida* às ações físicas, transformando-as em ações vivas, e a técnica em *técnica-em-vida*” (BURNIER, 2001, p.55).

Obviamente esta percepção mais técnica do trabalho significava já um segundo momento das nossas pesquisas. Se pensarmos nos dois tipos de treinamento que propusemos no início, o “energético” e o “técnico”, fica mais claro que o momento de “expurgo” deu lugar a um de “criação”, que começava aos poucos e, seguindo uma organicidade que lhe era própria, foi preenchido por um novo “aprendizado técnico”, o que Grotowski chamava de fixar as ações físicas. Não aprendíamos, no entanto, algo de fora, mas de dentro. Aprendíamos a aprender, como coloca Eugenio Barba, e isso à medida que fazíamos (BURNIER, 2001, p.99).

Essa ação que acontece no corpo em ação é uma ação física que pode ser uma partícula do texto do ator. Esse “fixar as ações físicas” ou essa formação de repertório e consciência corporal, que prefiro chamar de *corporeidade*, muda a prática, a ética, porque os atores se tornam ‘maestros’ responsáveis pela qualidade do espetáculo em suas diversas materialidades: plasticidade, musicalidade, textualidade. Para Burnier a corporeidade antecede a *fisicidade*¹⁰⁶ e é o “uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age, como ele intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais” (2001, p.184).

A *corporeidade* é, portanto, a maneira como informações de ordem diversas, referentes à pessoa, *operacionalizam-se* e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se *somatizam*. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energia que se encontram em estado potencial no indivíduo; está muito próxima do que podemos chamar de qualidades de vibração, situando-se entre essas energias potenciais e a *fisicidade*. A corporeidade é parte das ações físicas e vocais, pois é por meio delas que temos acesso a tais informações (BURNIER, 2001, p.185 – grifos do autor).

¹⁰⁵ Como esta é uma questão fundamental para compreender o grupo LUME, falarei da *dança pessoal* ainda neste movimento mais profundamente.

¹⁰⁶ Burnier entende a fisicidade como “um aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, ele é gordo ou magro [...] A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada do corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da fisicidade, é a forma do corpo habitado 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” (BURNIER, 2001, p. 184-185 – grifos do autor).

A técnica tornou-se um foco de trabalho: a ‘integridade’ da atuação estava diretamente ligada com a percepção do corpo como mente, fisicidade, pensamento, prática, ação... No entanto, essa percepção do corpo acontece principalmente pelo reconhecimento específico de cada partícula teatral em sua singularidade numa duração de experimentação prática. Por isso, o conceito de personagem também sofre mutação, porque não se trata de uma reprodução em massa ou uma absorção alienada de traços culturais sobre personagens, mas antes uma percepção aguçada da relação do movimento em cena em relação com as subjetivações. Até porque, as arquiteturas de tensões cotidianas – através dos exercícios – serão utilizadas também em espetáculos, ensaios, treinamentos.

No treinamento do LUME, para conseguir encontrar a arquitetura das tensões cotidianas com esta energia vibrante, se trabalha - ou em improvisações ou em exercícios, já sistematizados pelo grupo - então elementos ou princípios técnicos. Como variação da energia corpórea, variação da fisicidade - equilíbrio-desequilíbrio e oposição com investigação de elementos plásticos e experimentação de elementos paradoxais nas dinâmicas, como leveza e densidade, rapidez e lentidão - base, olhos e olhar, jogo – os quais trabalham precisão, prontidão e relação.

Segue um outro diário de campo, que descreve alguns exercícios que o LUME trabalha no treinamento de ator. Percebe-se que os princípios estudados pelo grupo no treinamento ganham dinâmicas em jogos e brincadeiras, sendo que cada um tem uma dinâmica própria de trabalhar estes princípios. Aqui cito um dia de oficina do ator Jesser de Souza.

Campinas, 13 de fevereiro de 2008.

FEVERESTIVAL
TREINAMENTO TÉCNICO DO ATOR – TURMA II¹⁰⁷
 com Jesser de Souza (LUME TEATRO)

Horário: de 9:00 às 13:00

¹⁰⁷ No livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001), de Renato Ferracini, se tem a possibilidade de conhecer detalhadamente alguns exercícios desta oficina, pois eles fazem parte do treinamento técnico do grupo, o qual foi desenvolvido ao longo desses 23 anos.

Alongamento =

Alongamento com música: “não-mecânico e sim, sensível”.

Lembrar da situação de trabalho.

ExercíciosExercício 1 - CONHECENDO O OUTRO (Prontidão, atenção)

o *
o o
o

A pessoa que está em destaque (*) é tocada e tem que falar o nome de alguém do grupo, a pessoa que tem o nome falado deverá seguir o movimento tocando alguém, quem foi tocado deve falar o nome de outra pessoa que deverá tocar outro... assim sucessivamente.

Exercício 2 - SÓ ME MOVIMENTO QUANDO DADO O COMANDO JACADI (Prontidão, atenção)

Jacadi (é a palavra, o comando para o início e término do movimento) + Um comando (como mão na cabeça, por exemplo)

Exercício 3 – PIQUE NOME (níveis de atenção)

Uma pessoa tem o objetivo de pegar as outras, os outros participantes devem dizer o nome de outras pessoas para ser salvo, ou seja, não pode ser o próprio nome.

Exercício 4 - BASTÃO (força, equilíbrio, atenção, prontidão, lançamento)

O Bastão pode ser feito com cabo de vassoura ou cabo de enxada, por exemplo.

- a) Em duplas (um bastão para cada dupla): um joga para o outro
- b) Em grupo (um bastão para todos): caminhando pelo espaço troca de bastões, troca de olhar
- c) Pique-bastão (um bastão para todos): em roda: Impulso de ir e voltar, avançar e recuar

Disposição: O número 1 joga o bastão para o número 2. O número 2 corre para o centro, atrás do número 1, que jogou o bastão. O número 1 deve correr do número 2. que assim que chegar ao centro, deve passar imediatamente o bastão para 3, por exemplo.

Exercício 5 – CORDA

Duas pessoas batem uma corda grande. Em fila todos os integrantes devem estar atentos para o ritmo da corda. Cada integrante do grupo salta na seqüência de 3 (ou seja, 1, 2, 3) – todos os integrantes pulam nesta seqüência. Depois 2 (1, 2). Depois 1 (1). Depois 0 (deve passar direto pela corda sem pular). A intenção é que o grupo consiga permanecer no jogo, no ritmo, sem errar. Mantendo o fluxo de batidas da corda e a entrada dos participantes no fluxo das batidas. É uma preparação para o salto, mas também é um exercício de saltar individualmente e coletivamente, concomitantemente, pois tem que se atentar para o movimento de quem bate a corda, quem pula a corda e o tempo de entrar no “pular corda”, ou seja, o pulsar do grupo deve ser o mesmo.

Exercício 6 – SALTO

Preparação para a ação, prontidão para ação. Ou seja, o corpo todo se movimenta para saltar, mas não salta.

Exercício 7 – RAIZ

- a) Transferência de peso de uma perna para a outra.
- b) Aderência dos dedos do pé no chão: impulso sem metatarso; depois com metatarso; depois com calcanhar.
- c) Receber e lançar: empurrar o chão.

Exercício 8 – *KOSHI*¹⁰⁸ (trabalha energia da região abdominal, mas é um princípio importante para o trabalho com as energias do corpo, ativa diversas regiões do corpo).

Joelhos semi flexionados, pés paralelos abrindo a base das pernas na linha do quadril.

Com esta postura, caminhar como se estivesse com a região do abdominal laçado por um tecido. A direção do caminhar deve partir sempre da região do abdômen. E o movimento experimenta uma tensão no abdômen de ir-vir concomitantemente.

Exercício 9 – SALTO

- a) Saltos pequenos: lembrar de flexionar os joelhos na queda e “afundar” quadril suavemente
- b) Salto grande
- c) Salto com giro no ar: neste caso o tronco terá que fazer uma torção.

Exercício 10 – EQUILÍBRIO PRECÁRIO (Stop/ impulso e parada)

- a) Concentrar dilatando (1. Neutro-eixo; 2. leve desequilíbrio para frente; 3. para desequilíbrio com um dos pés). A imagem é “ir para um abismo”
- b) Variação: Laterais (esquerda e direita)
- c) Variação: Diagonal trás

Exercício 10 – LANÇAMENTOS

- a) 1. Neutro-eixo; 2. leve desequilíbrio para frente; 3. Giro e transferência

¹⁰⁸ Ver exercício VERDE da oficina “O ator e suas antropologias”, na página 79, que também trabalha o *koshi*.

- b) 1. Neutro-eixo; 2. leve desequilíbrio para frente; 3. parada; 4. lançamento (braços soltos)

Exercício 11 – SAQUE

Salto e pego energia

Obs. 1. *Através de jogos, explora-se bastante o foco do ator. Há uma questão na passagem da técnica que é a seguinte: há uma grande diferença em como você experimenta e aprende a técnica e como você transmite aquilo que você experimenta a um outro corpo. A metodologia é fundamental porque se articula melhor a organização dos movimentos e dos procedimentos adotados para determinado exercício... Muitas vezes quando essa sistematização não é pertinente, a observação e “imitação” tornam-se caminhos para a experimentação da trajetória dos impulsos e dos movimentos, uma vez que o “outro” não compreende no corpo as etapas do procedimento nem por imagem e nem verbalmente.*

É claro, que estes elementos citados, são identificáveis assim separadamente, mas estão sempre em relação nos exercícios, mesmo porque, veja só, não é possível experimentar base, por exemplo, sem trabalhar a noção prática de equilíbrio-desequilíbrio. O treinamento neste caso prepara o ator, que apronta, elabora e aprimora sua técnica corpórea, sobretudo, é um caminho para o contato com a sua própria ética, pelo “fluxo comunicativo” entre o seu fluxo de vida e o seu fazer artístico (BURNIER, 2001). Burnier também associa que o treinamento, a prática de preparação do ator está relacionado com os *ligamens*, ou seja, com a possibilidade de articular os códigos entre si, transformar seus significados criando sentido (2001).

Acho que um treinamento técnico ainda continua sendo necessário, para se aprender a liberar o corpo de seus hábitos cotidianos e chegar 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 criatividade (OIDA, 1999, p.61).

E através de exercícios orientados, ou de trabalhos como o energético, este movimento que Yoshi Oida expressa como “controlar a consciência” pode ficar mais claro. Na verdade, não creio que seja possível um controle total da consciência neste nível, mas creio sim, que é possível uma percepção bastante aguçada de sua corporeidade, percepção do seu corpo e das suas possibilidades corpóreas. É através desta corporeidade também que Burnier conduz o

processo de concepção de personagens. Através da observação desta corporeidade. Tanto a observação da própria corporeidade quanto da corporeidade de outros corpos.

Para observar e transpor, para seu corpo, as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas e vocais do sujeito observado. E, por sua vez, para estar atento às ações físicas, o ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão. Isso implica uma observação não somente da ação como um todo, mas também dos componentes constitutivos desta ação observada: a *intenção* (que, como vimos, contém uma contradição) [ação de tensionar, tensão, vontade, para se tensionar algo são necessários no mínimo duas forças opostas], o *élan* (com seus dois momentos, *ê-lã*) [o movimento pelo qual nós nos lançamos ou nos preparamos para lançar algo e também élan vital que se refere, em Bergson, ao movimento vital, criador, que atravessa a matéria se diversificando, o sopro de vida, o que impulsiona a ação à vida. Um élan pode conter vários impulsos, mas um impulso não pode conter vários élans], o *impulso* (e o *coração*, o *pulso* da ação, o contra-impulso, o espasmo) [a energia da in-tenção deverá ser projetada para fora, visando sua realização ou sua dis-tensão. Portanto, o impulso é o movimento de arremessar para fora com força, a partir do interior. Com força não significa que seja forte e vigoroso, mas que tem força, faz-se músculos. Pode ser sutil e delicado quase invisível do exterior, mas tem força], o *movimento* (tempo, espaço, força, fluência) e o *ritmo*¹⁰⁹ (os *dinamorítimos* [musicalidade ou a densidade musical do movimento] e as *causalidades motoras* [pulsção do tempo da ação e de seu movimento, desenho da ação no tempo]. O mesmo deve ocorrer com as ações vocais: foco vibratório, intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade (BURNIER, 2001, p.185 – grifos e parênteses do autor; nota minha).

Numa síntese, Luís Otávio Burnier compreende que a intenção, o élan, o impulso, o movimento e o ritmo são as moléculas que formam a célula da ação física. Ação viva, molecular.

Sobre o trabalho de observação de corporeidades do LUME, trago outra anotação do trabalho de campo. Um dia de oficina com a atriz Raquel Scotti Hirson.

Campinas, 22 de fevereiro de 2008.

OFICINA JOGO E AÇÃO

(com Raquel Scotti Hirson)

Horário: 9:00 às 13:00

1. Alongamento pessoal

2. Alongamento coletivo

¹⁰⁹ A questão do ritmo aqui é fundamental para a compreensão do que Burnier chamou de *dança pessoal*. Por isso, no próximo tópico me dedico mais profundamente a esta questão, esclarecendo os conceitos de *dinamorítmo* e *causalidades motoras*.

3. Trabalho com imagens

- a) Observação de fotos e/ou imagens.
- b) Mímesis = impressão dos registros no corpo.
- c) Trabalhar não só a forma, mas as micropercepções da musculatura: de onde vem o impulso gerador das ações.
- d) Trabalhar precisão da imagem na FOTO, que aparentemente está imóvel e fixa.
- e) Caminhada com intensidade e salto.
- f) Stop com qualidades de energia de três fotos diferentes. Para cada stop, uma foto observando sempre a direção do olhar.
- g) Dança/foto.
- h) 200% (Ampliação) 1% (Retração).
- i) Intenção de fazer a foto sem fazer.
- j) Caminhar pelo espaço com a foto.
- k) Foto livre.
- l) Foto em formação: 8 tempos; depois 4 tempos; depois 2 tempos; depois 1 tempo.
- m) Foto em formação: 8 tempos para formar e 8 tempos para ficar na foto.
- n) Transferência de foto: derreter (fluxo, câmera lenta); segmentado (fluxo); mudança de espaço carregando a foto; liga e desliga.
- o) Apresentação da seqüência.
- p) Seqüência-Composição: (em relação/trio) diálogo entre as ações (fotográficas) dos integrantes.

Obs. 1: *Mesmo no trabalho individual tem-se o trabalho coletivo. É preciso sempre lembrar de sorrir e se divertir. O trabalho de base e abdominal e braço e coluna é muito importante para facilitar a sustentação do movimento, que parte de terminações musculares e reverberam em todo o corpo. PRESENÇA, DISPONIBILIDADE, AÇÃO/INTENSÃO, MEMÓRIA, COLETIVO/RELAÇÃO/JOGO, PRECISÃO, PRONTIDÃO, MOBILIDADE, ENERGÉTICO.*

Obs. 2:

Uma dança

Só

a imagem

em sombrio e desconcertado-desconcertado assento-acento (ou vice-verso)

num piano, cujas mãos dançam dialogando entre o destro e o canhoto com a incrível precisão de equilíbrio entre o leve e o pesar.

Brotam-me

agora

espasmos de agressiva criatividade.

Sou mais que especta(dor).

Obs. 3: Cito: Entrevista de Raquel Scotti Hirson para Renato Ferracini, em 1997:

O fantástico da mimesis é que ela me aproximou muito do teatro ao qual estamos habituados, “teatro de personagens” vamos assim chamar, sem contudo fugir de todos os conceitos que eu havia assimilado anteriormente. A mimesis me fez enxergar que em qualquer lugar existe pretexto para fazer teatro. Se estivermos atentos para as coisas e os seres que nos cercam, teremos sempre ao nosso alcance o motivo, o ponto de partida. A mimesis é uma brincadeira séria. Brincar de ser o outro, de agir como o outro: brincar de ser vários num só. Brincar também de ser fada, de dar vida às coisas estáticas, de dar três dimensões àquelas que não têm. Um quebra cabeça para lá de complexo, que depois de montado uma vez não desfaz jamais e, pelo ao contrário, ganha vida própria e o direito de se transformar. A mimesis modificou totalmente o meu olhar e fez surgir uma ligação direta entre olhar, coração, músculo, nervo. Me sinto uma escultora esculpindo em meu próprio corpo. Acho a mimesis muito importante também porque é um trabalho que me conecta com um mundo real, que me põe diante de questões muito concretas da minha pessoa em relação ao meio (*apud* FERRACINI, 2003, p.217).

Obs. 4: Cito Renato Ferracini.

Na mimesis corpórea, o ator, em hipótese alguma, deve se restringir apenas à imitação dos gestos, apesar desse mesmo trabalho de observação e imitação dos gestos ser importante, necessário e fundamental para o trabalho de mimesis 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, 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”. Esse mesmo treinamento pode permitir ao ator, no momento da observação, uma percepção das emanções dessas energias, podendo até mesmo detectar onde e em que musculatura do seu corpo essas emanções produzem algum efeito, para posteriormente poder reproduzi-las e pesquisá-las em sala. Essa reprodução não pode ser chamada simplesmente de cópia muscular da percepção da energia, já que o ator busca reproduzir no corpo a *sua* própria energia, apenas baseado na percepção energética da pessoa imitada. Aqui, portanto, ele cria um equivalente orgânico da energia percebida, e, portanto, também orgânica. Podemos chamar esse processo de “memória energética” (FERRACINI, 2003, p. 215 – aspas e grifos do autor).

Observando o trabalho do LUME de perto e colocando uma lupa de aumento em seus documentos históricos pode-se encontrar a investigação de técnicas as quais dão suporte para a arte de ator. O que se projeta desde o início era a elaboração, codificação e sistematização

de técnicas, entretanto, naquele período Burnier pretendia inaugurar o conceito singular de *representação não-interpretativa* (também de efeito reativo). Compreendendo o ator como compositor criativo, Burnier consegue com o treinamento perceber um “como dizer” em cena. Com uma investigação profunda das *técnicas* para o trabalho de ator estruturadas e codificadas também a partir de observações de manifestações cênicas da nossa cultura, ele tenta encontrar caminhos que leve para a composição do texto do ator - repertório e dramaturgia - de criação de “textos de ator” (2001, p.15), que seriam compostos a partir de experimentações do corpo, portanto, ele não se refere a textos impressos em papel necessariamente, mas textos-corpóreos.

Burnier tomou, então, a palavra representação, pois ele via o ator como alguém que representa e não que interpreta. Luís Otávio prefere então não utilizar *interpretar* uma vez que a palavra, em seu sentido próprio, quer dizer traduzir. Ele vai beber então, no conceito de *equivalência* proposto por Decroux, Picasso e Barba porque o representar sugere “estar no lugar de”, mas também sugere o encontro de um equivalente (BURNIER, 2001, p.21). Burnier deixa claro que não utiliza os termos no sentido filosófico, lingüístico ou semiótico, mas teatral. Mesmo propondo um corpo-em-vida, mesmo pensando numa aproximação forma-vida, arte-vida, o discurso aí se dicotomiza, pois se torna polarizado o conceito de representação e interpretação.

“A técnica de representação é o conjunto de *materiais* elaborados, codificados e sistematizados, resultantes do treinamento, é o que fica, o que passa a existir diante de “si”, como uma *segunda natureza*, pertencente sempre a uma *segunda realidade* e sempre sujeita a revisão” e assim, com esta técnica de representação, “O personagem será construído com esses *materiais*, que serão justapostos, colados, moldados. A escolha desse *material* seguirá uma determinada lógica, implícita ou explícita, que criará coerência da linha das ações físicas, da seqüência. O encadeamento entre esses elementos é o que induzirá o espectador à *interpretação*” (BURNIER, 2001, p.177 – aspas e grifos do autor). Na ótica de Burnier, numa situação de performance artística, o intérprete é o espectador, que vê, pois é o espectador quem recebe algo.

Todo intérprete é um *intermediário*, alguém que está *entre*. No caso do teatro, ele está entre o personagem e o espectador, portanto, entre algo que é ficção e alguém real e material. A noção do intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem que é *interpretado pelo ator*. No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos como vimos, um espaço vazio, um ator e um espectador. O personagem ainda não existe, está por vir. O ator age, emite

sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê e *interpreta* essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. Não é o ator que está entre o personagem, mas o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador (BURNIER, 2001, p.22 – grifos do autor).

Mas ele mesmo dá a resposta dizendo que “todo intérprete é um *intermediário*, alguém que está *entre*”. A “ficção”, na verdade, parece ser uma realidade que está entre o ator e o espectador, uma realidade simbólica talvez?!. Parece ser uma realidade simbólica, não necessariamente fictícia, portanto. Pois, o personagem não é somente fruto da relação entre ator – espectador, mas é fruto de outras relações com o processo de criação. Porque assim como o espectador é real e material e faz a leitura da obra, interpreta, o ator assim também o é, assim também o faz. E no momento em que o ator atualiza o personagem *virtualizado* – que para Burnier está por vir - (que, portanto já existe e sua existência é a potência de realização) no momento da apresentação, o ator ainda sim está entre! pois ainda sim, o ator é o corpo, ainda sim o ator é a materialidade que expressa uma personagem e, portanto, ator e espectador são intérpretes¹¹⁰. A personagem é um acúmulo de virtuais para a atualização ou em atualização. Zona de virtualização-atualização/atualização-virtualização, mas que também não deixa de ser *possível*, como coloca Burnier, uma vez que para a personagem deixar de ser somente uma realidade do ator, ela precisa se tornar criação em interação com o espectador.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência [...] Aqui, cabe introduzir uma distinção capital entre possível e virtual que Gilles Deleuze trouxe à luz em *Différence et répétition*. O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A diferença entre o possível e o real é, portanto, puramente lógica. Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (LEVY, 1996, p.5 – grifos do autor).

Ou seja, o real é o virtual e o atual. O virtual é poder de força invisível, informal, amorfa e o atual partículas que se atualizam, materializam a força invisível. Ambos estão em fluxo, embora sejam conceitualmente oposições, duplos. Assim o que é virtual não se opõe ao que é real, mas somente ao atual. A virtualidade contém uma realidade enquanto virtual. O virtual se compõe dos seus *estados de ressonância* (DELEUZE, 2006a), reais sem serem atuais e ideais sem serem abstratos (DELEUZE, 1996). Talvez o ator seja este *entre* virtuais e

¹¹⁰ No Segundo Movimento, em “Corpo-receptáculo”, explico como compreendo a questão da interpretação. Trago o conceito de intérprete-interpretante-interpenetrante.

atuais, ele não está atrás de uma máscara, mas ele é a própria máscara que se forma pelos fluxos de afetos em contínua composição. A exteriorização da máscara, como dizemos no teatro, provém das suas intensidades de afetos, ou seja, depende das máscaras tomarem corpo em matéria de expressão. E essa percepção aguda dos afetos os quais delineiam as máscaras, ou as expressões visíveis, só são “apreensíveis a um olho vibrátil, ou melhor, por todo aquele corpo que alcança o invisível. Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matéria de expressão. De tudo isso [muitas vezes], o seu olho-do-invisível percebe apenas a máscara resultante do movimento de simulação. E só” (ROLNIK, 2006, p.31).

Penso que Burnier estivesse num *entre*, em um momento de transição na elaboração de conceitos vinculados a sua prática, e responde às suas teses com um conceito que a meu ver não era de fato representação pura, mas uma ‘representação não-interpretativa’. Uma negação da interpretação que era vista simplesmente como uma tradução dos textos teatrais. Parece-me, contudo que Burnier não trabalhou exclusivamente ou estritamente com representação e tampouco com interpretação. Explico.

A noção da interpretação também evoca a questão da *identificação* (de idem = o mesmo) *psíquica e emotiva do ator com a personagem*. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da *persona*, à qual busca de acordo com suas possibilidades, moldar-se, para, em seguida traduzi-la para o palco. Essa tradução representa para o intérprete seu maior objetivo de trabalho. O ator que 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, o ator ao representar não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento deixa de ser ele mesmo. Evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos ao serem executadas de forma mecânica, ele dinamiza as energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo (BURNIER, 2001, p.23 – parênteses do autor).

Mas então, se o ator “dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo” (BURNIER, p.23) e o que é vivo pressupõe uma presença e uma atualização é possível o ator somente re-apresentar algo? Não seria uma apresentação, uma atualização, uma presentificação sempre? E se o ator não interpreta como ele pode potencializar suas energias vivas e transformar suas ações físicas? O próprio LUME nas entrevistas concedidas diz que a escolha das personagens e dos temas dos seus trabalhos estão relacionadas com uma identificação, com a singularidade de ‘algo’. Tomo de empréstimo as palavras de Bergson para me auxiliar a responder ou refletir:

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com uma certa diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de

devolver o que recebe. Mas de que modo meu corpo em geral, meu sistema nervoso em particular engendrariam toda a minha representação ou parte dela? Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, conseqüentemente, existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só poderá oferecer o que se tiver posto nela, e já que ela é, por hipótese a imagem do meu corpo apenas, seria um absurdo querer extrair daí a imagem de todo o universo. *Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto, um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação* (1999, p.14 – grifos do autor).

Compreendo quando Burnier diz “o ator ao representar não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento deixa de ser ele mesmo”... Algumas questões elucidadas mostram que o LUME caminhava em relação às escolhas de atuação e tangenciava as transformações do *drama*. Buscava-se pelo corpo do ator um outro corpo. Um corpo que não se encerrava nos tipos de caráter fixo, nem nos conflitos psicológicos protagonizados por personagens clássicos, nem de uma “identificação psíquica e emotiva do ator com a personagem”, como coloca Burnier, mas um corpo que ganhava, sobretudo, a potencialidade de discutir as necessidades destes conflitos e destes dramas presentes até então no teatro brasileiro (e não só brasileiro). Então, não era de se contentar em somente interpretar, traduzir uma personagem de uma peça escrita, digamos assim, mas se quis ousar explorando outras formas de apresentar uma situação com o corpo. Partindo assim do pressuposto que não se deve somente partir de uma elaboração imagética ‘interna’ para uma materialização do corpo expressivo, uma atualização ‘externalizada’, digamos, mas partindo de outros movimentos da matéria expressiva do corpo para o constructo de um personagem. Esta experimentação do LUME começou com Carlos Simioni, que faz o seguinte comentário: “Comprovei que, tendo maior domínio do meu corpo, e começando a construir o personagem à partir [sic] de uma expressão corpórea sem me preocupar com o emocional, este fluía com naturalidade e verdade num momento de atuação no palco. A emoção estava livre para acontecer, uma força viva, uma presença plena” (SIMIONI, 1985, p.8,9).

Mas na concepção de uma personagem, acredito eu, o corpo se dobra e desdobra entre interno-externo/externo-interno e dentro-fora/fora-dentro. Estes movimentos de virtualização e atualização, os quais chamo aqui também de ‘materialização do corpo expressivo’, são concomitantes, ambos são potências reais que constituem o corpo na composição de uma personagem, que é criada na própria multiplicidade do ator.

Sublinho que é visível que a personagem, sob a perspectiva de Burnier, não está mais ligada somente a uma personalidade, que determina uma estabilidade na conduta de uma pessoa a ser representada no teatro, esboçando um único caráter, com uma maneira habitual de ser e que está inserido em uma narrativa linear. A personagem tampouco está relacionada

com *persona*, como uma máscara utilizada pelos atores gregos que fazia “soar através de”. A personagem também não está relacionada somente com um papel social o qual é interpretado pelo ator.

Este movimento que faz Burnier vem acompanhado ainda de outra questão: a palavra a expressão o movimento o gesto o *acto* pareciam estar restritos a uma personagem e à imposição de um modo de vida “desapropriada”, na medida em que o ator geralmente deveria se encontrar emoldurado em uma técnica teatral advinda do realismo/naturalismo, que tinha uma estética que visava um efeito realista/naturalista. Peter Brook (1999) diz que na maioria das vezes tratamos o trabalho de ator como uma brutal e cruel obra de arte trazendo materiais para construir as personagens. Sem percebermos o tratamento aberto, flexível e contínuo na exploração da criação. Acho, pois, que com Meyerhold¹¹¹, Brecht¹¹², Beckett¹¹³, Grotowski, Zé Celso¹¹⁴, Pina Bausch¹¹⁵, Burnier, entre tantos artistas/dramaturgos/encenadores, foi possível visualizar a personagem como uma multiplicidade. E, assim, conceber sem rigidez outras personagens mesmo em textos impressos no papel. A personagem se transforma em engendramento de multiplicidades em relação com a tensão e o tempo - que tem sua função dramática na cena, a cena que funciona numa composição dramática complexa, um drama que se dá num contexto histórico... A personagem também é vista, neste caso, como composição de *acções*: as ações físicas como se nomina no teatro e as ações como criação do espaço-tempo-movimento, ou seja, a própria *ação* teatral, por ser uma *multiplicidade*.

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. Os fios ou as hastes que movem as marionetes — chamemo-los a trama. Poder-se-ia objetar que sua multiplicidade reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado... (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p.16 – parêntese do autor).

¹¹¹ Vsevolod Emilevitch Meyerhol (1874-1940), ator russo que fez parte do Teatro de Arte de Moscou. Um dos diretores mais importantes do século XX, contribuiu com diversos escritos sobre o teatro. No segundo movimento falarei brevemente sobre seus conceitos de *Teatro lineal* e *Teatro triângulo*.

¹¹² Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, escritor e dramaturgo alemão, é um dos mais importantes encenadores do século XX. Desenvolveu o *Teatro épico*.

¹¹³ Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo e encenador irlandês. Destaco entre suas obras *Esperando Godot* e *Fim de Partida*.

¹¹⁴ Zé Celso Martinez Corrêa (1937-), um dos mais importantes encenadores do teatro brasileiro e um dos fundadores do Teatro Oficina, em São Paulo.

¹¹⁵ Pina Baush (1940-), dançarina alemã, coreógrafa e diretora do Tanztheater Wuppertal Pina Baush. Criadora do termo dançateatro (tanztheater).

Trata-se, pois, de não sistematizar, não mecanizar a construção de uma personagem, mas sentir o corpo presente. Corpo presente que para Bergson diz do nosso grau de atenção à vida: “a nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção à vida*” (BERGSON, 1999, p. 7 – grifos do autor). Neste, sentido, o teatro não negou o ‘psicológico’ proposto pelo Teatro Realista, ao contrário, trouxeram outro tipo de atenção à vida: cenas vivenciadas em seu cotidiano para que também compusessem a dramaturgia. Dramaturgias que também eram compostas de afetos psicológicos, os quais compunham problemas da sociedade: prostituição, corrupção, morte, sexo, nudez - cenas cotidianas que aparentemente eram da intimidade, da vida privada, pertencentes à chamada ‘identidade’ do indivíduo e, entretanto, também pertencentes à coletividade. O realismo/naturalismo foi transformado então! Não se tratava de um teatro em que se tinha a pretensão de “iludir” com a quarta parede¹¹⁶, como um *voyeur* que somente assiste escondido às ações teatrais, mas talvez de um *voyuer* que olha pelo buraco da fechadura também e que, no entanto, em algum momento é descoberto, exposto e se vê cúmplice de uma dada situação. Situação da qual ele já faz parte, mas talvez negue, não reconheça, estranhe, se distancie, se aproxime.

Falo isso, pois a personagem, em toda a sua complexidade, em muitas das encenações do período do século XX, ultrapassa o que separa o humano do heroísmo, do mítico e do arquétipo. A personagem concomitantemente se esconde e se apresenta, ao passo que quer deixar de ser um corpo invisível para se tornar um corpo (in)visível. Ela é um contra-senso, uma panela de pressão esquecida, similar a tantos “indivíduos” solitários, os quais tentam um diálogo em suas performances cotidianas, mas fracassam ou no dizer, ou no escutar, ou no fazer.

E assim como a personagem, desde o início do século XX, um bom espetáculo não se faz mais na condição de apenas um texto admirável, e, sim, na arte de apresentar outros prismas e outras perspectivas para o que não está escrito explicitamente no texto (BATY *apud* ROUBINE, 1998, p. 62). A expressão teatral exige ir para o texto em construção, um texto ainda nem sempre escrito no papel, mas já presente no processo de enunciação. O teatro exige se chegar a lugares em que a palavra por si só não chegaria, porque, admite-se, cada pessoa cria imagens que não existem necessariamente no plano ‘físico’, visível aos olhos de outrem, isso também porque “a fala é sustentada pelas mil relações da língua e que, para a ciência,

¹¹⁶ Quarta parede é uma expressão teatral utilizada para identificar a parede imaginária que está situada na boca de cena e que separa platéia e palco. A quarta parede traz o conceito de um teatro realista, porque propõe a separação, digamos, entre o mundo do espectador e da cena. A cena, nesta concepção, se torna mais realista na medida em que atores não demonstram estar em um palco, em uma situação teatral.

como linguagem constituída, é, pois, certa região no universo das significações, é também órgão ou amplificador de todas as demais, e por conseguinte co-extensiva ao pensável” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.116). Por vezes, elas, as palavras, existem somente em um universo imagético e propiciam as sensações de acordo com a formação do imaginário daqueles que lhe imprimem significado. “A fala é parte total das significações, como a carne do visível, como esta, relação com o Ser através de um ser e também narcísica, erotizada, dotada de uma magia natural que atrai para sua teia outras significações assim como o corpo sente o mundo ao sentir-se” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.116). Neste sentido, Artaud em *O Teatro e seu duplo*, sugere uma outra significação das palavras no palco, pois “Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que nos atinge de mais imediato” (1999, p.127).

“[...] se a fala, de simples região que é, pode ser também asilo do mundo inteligível, é porque prolonga no invisível, estende as operações semânticas a pertencença do corpo ao ser e a pertinência corporal de todo ser que me é de uma vez por todas atestada pelo visível” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.117). Merleau-Ponty e Luís Otávio provocam o visível, corpo físico, palpável, que se vê e, portanto se abre o seu visível ‘interior’ em relação com o ‘externo’, o invisível, que perceptivelmente se estende. Provocam ainda outras formas de conhecimento corpóreo que o ser humano possui, deixando de fazer apenas uma leitura falada do texto escrito. Nesta proposta o processo de desenvolvimento criativo, o corpo, se faz instigando a pesquisa do sensível, se faz da discussão e da produção a partir da fala, som, gesto, imagem. Se faz na fronteira de falas, sons, gestos, imagens. Trata-se, pois – em outro contexto - segundo Guinsburg de um *Teatro da sugestão* “que nasce por curtos-circuitos das palavras, das imagens, dos símbolos que se propagam e se chocam através de hiatos estruturais, ele é, sobretudo, por ser moderno, relativizado, centrado no ponto de vista do homem atual, herói anti-heróico – um teatro de eclipse, em que a carência enriquece, em que a omissão é a presença, o silêncio é a voz, a abstração é a figura, o mito é a realidade” (2001, p. 80).

Esta transformação da atuação, no contexto do LUME, pode ser percebida na ação do ator. Ação esta que está na própria existência, na atualização de tempo-espaço, na manifestação cênica de sua apresentação-presentificação-presenc(i)ação. Em não pensar na

ação, mas vivenciar a ação. E ao que parece, nas análises das entrevistas com o grupo é que isso está presente na percepção deles, como mostra a seguinte passagem de Ricardo Puccetti,

Então, eu vejo, não é um personagem que vem de fora para dentro, é o Renato dilatado em uma situação falando da Fábrica de Chapéu [se refere ao espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem* [...]] tudo bem, ele imitou a figura lá, mas o recheio que ele coloca ali dentro é o Renato, por exemplo. E eu também, no *Kavka*, é o Kafka não é o Kafka, é o artista da fome, não é o artista da fome, sou eu, são os meus impulsos. E eu acho que isso dá para os espetáculos uma coisa de exposição de quem está fazendo, muito forte, de se colocar no trabalho de uma maneira muito inteira. Então, acho que isso trás uma marca estética, pra mim é o principal que eu vejo. Depois você vai ver outra coisa que marca muito o nosso trabalho [...] a pesquisa do Lume era a técnica e o trabalho do ator, só que logo a gente já percebe que essa técnica ela entra em relação. Ela entra em relação com o espaço, ela entra em relação com o outro ator, ela entra em relação com o público, então do ator consigo mesmo, primeiro e assim vai. Do micro para o macro, vamos falar. E eu acho que a grande pesquisa nossa, ao longo desses tantos anos para mim, maior assim, foi a relação, as possibilidades de relação entre os atores, as possibilidades de relação com os objetos, com os parceiros, com o espaço, com o público, então isso é outra coisa porque se você ver um espetáculo nosso, cada um propõe uma coisa diferente de se relacionar com o público, ou com o espaço (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Sabidamente Henri Bergson diz que “a percepção dispõe do espaço na exata medida em que a ação dispõe de tempo” (1999, p.29). Com a análise do conceito de Antropologia Teatral, proposto por Barba, que traz a noção de um *extracotidiano*, e com uma análise da base do trabalho do LUME, percebo mais que uma diferença nos procedimentos técnicos em relação às matrizes de ações físicas, como aponta Ferracini. Há uma diferença brutal no próprio conceito de ação física, como veremos neste movimento que segue. Ou mesmo então, em como o corpo pensa a ação. O ator, no LUME, não está sujeito 'a', trabalha com ações físicas não para construir um personagem somente, mas também para atuar com forças, atuar com presenças, atuar com estados, como elucida Simioni:

Eu lembro que o Luís Otávio dizia, quando ele tava vivo, quando ele ia assistir as peças, ele dizia “Muda-se muita coisa no teatro, muda-se tudo, muda-se a encenação, sempre tem coisas novas. Enquanto não mudar o ator, não vai mudar o teatro”. Sabe? Porque veja bem, se você acompanha as encenações de dez anos pra cá, sempre tem uns ‘boons’ [explosões], né? Ah, a encenação é isso, é aquilo outro, mas a maneira como o ator trabalha é a mesma. É a mesma. Ele não alcança as mudanças das encenações, do que tá acontecendo de novo, né? Da criação, da criatividade, o teatro hoje é muita gente, né? Muita gente cria em cima da mesma coisa. Muita gente está se aperfeiçoando, o diretor se aperfeiçoa, o técnico se aperfeiçoa, a luz se aperfeiçoa, tudo se aperfeiçoa, não tem como não se aperfeiçoar. É o ator não se aperfeiçoa. Mas não no sentido de se aperfeiçoar “Ah, vou aprender bem dança, voz, técnica...” não. O ator não se aprofunda, ele não traz pra cena uma maneira nova. De ser. Sabe? Então eu acho que a função do LUME é essa! Claro que é pretensão, nem sei se nós vamos conseguir, mas é trazer este outro ator. Esse ator que tem tudo que eu falei agora das energias e tudo mais etc, trazer ele pra cena, né? Não sei se você assistiu o [espetáculo] *Sopro*?. O *Sopro* é uma tentativa. O *Sopro* é um estado. Que naquela época era a minha pesquisa, ainda é a minha pesquisa, mas o resultado da minha pesquisa é uma tentativa sim, de trazer um ator

modificado, pro espaço cênico (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

O LUME, a meu ver, não trabalha com extracotidiano. Como já foi escrito aqui, a preocupação do LUME está em como transpor para o teatro uma ação do cotidiano, em outras palavras, como uma ação vem a ser “teatral” sem perder o elo de ligação com a realidade cotidiana e humana (BURNIER, 2001). Então, não se pensa em realizar uma ação extracotidiana, mas, sobretudo, pensa-se em como tornar teatrais as ações cotidianas potentes, transformando-as com outros arranjos, potencializando-as em um ato artístico. Ou seja, atuando com outra energia, com outra potência.

A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais. Por um momento, o ator encontra-se fora do semicompromisso e do conflito que caracterizam nossa vida cotidiana. Êle faz isso para o espectador? A expressão “para o espectador” implica num certo coquetismo, numa certa falsidade, numa barganha consigo mesmo. Devemos dizer “em relação ao” espectador ou, talvez, em lugar dêle. É precisamente aqui que está a provocação (GROTOWSKI, 1971, p.83 – aspas do autor).

Grotowski com esta passagem parece complementar a análise da prática do LUME: quando numa situação de performance artística há um sentido relacional.

De fato, para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir em um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a técnica, ou seja, aquilo que deve operacionalizar esta relação, tem de, inevitavelmente, trabalhar com esses mesmos elementos. Assim, uma técnica para o ator, qualquer que seja, precisa ser sobretudo, *técnica-em-vida* (BURNIER, 2001, p. 24 – grifos do autor).

O LUME então, do início até os dias atuais, através de sua técnica está em busca desta força relacional, do *élan*, está em busca por meio da técnica da chamada *organicidade*¹¹⁷. Que para Burnier é a capacidade de encontrar uma corrente de impulsos e dinamizá-la com fluxo de vida, em vida, em relação, e deixar que ela oriente a ação do corpo.

[...] um ator que possui a capacidade de operacionalizar sua organicidade, ou seja, atualizar sua “vida” no tempo e no espaço. É um ator que possui a capacidade de harmonia/entrelaçamento entre as capacidades operativas e criadoras da arte de ator. A técnica pensada enquanto implosão da dualidade forma/vida, enquanto *tékhne*, é justamente a capacidade do ator em ultrapassar esse limite formal. A *tékhne*, para o ator, é a busca de seu “fluxo de vida intensivo” através dos aspectos formais e precisos da musculatura de seu corpo (BURNIER, 2001, p.25 – aspas e grifos do autor).

¹¹⁷ Para melhor compreensão sobre o conceito de organicidade, indico: FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006a.

“É o *corpo-memória* reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica” (BURNIER, 2001, p.54 – grifos do autor). Um corpo que se redimensiona e se relaciona está na busca de compreender como um corpo expressivo pode se tornar um corpo intensivo-estensivo. Aqui se entende que o corpo vai além dos limites corpóreos, ele se alarga, pois o corpo é também o que ele produz. Este aumento de tensão, de intensidade se dá também na percepção da plasticidade do corpo, uma vez que essa prática leva a pensar outras formas de viver o corpo com o pensar do corpo.

Dança pessoal: memórias dos corpos misturados

Aí, começa, verdadeiramente, a história. Como dois labirintos tão complicados podem se encontrar, se sobrepor, se complementar? Ariadne se perde no Teseu. Teseu não se encontra nas avenidas e entroncamentos traçados no monte de Ariadne. Seria preciso conceber a relação de duas espécies, dois gêneros, dois reinos, tigre e pavão, zebra e jaguar, joaninha e papoula, centopéia e calcedônia, um camaleão em mármore. Acontecem milagres, alguns tigres ou tiglões sobrevivem a duras penas. Ou melhor, é preciso que Ariadne se torne branca, que Teseu reenrole em sua roca todos os fios que embarçam e dividem o corpo multicolor de Ariadne. Nossa alma de superfície, salvo milagre, cria obstáculo a nossos amores, como se tivéssemos uma couraça de tatuagens. É preciso depor a couraça, fundir os mapas dos caminhos e das encruzilhadas, descobrir a alma ou fazê-la arder de outra maneira, para que as chamas se misturem. Quando a alma entra em um órgão, ele adquire consciência e a perde. Se o dedo toca o lábio e se diz eu, a boca torna-se objeto, mas na verdade o dedo se perde [...] A alma, como poças, forma a tatuagem, o conjunto dessas linhas cruzadas desenha um campo de forças: o espaço da pressão extraordinária da alma para apagar docemente as sombras do corpo, e os recursos máximos do corpo para resistir a esse esforço. Na pele, a alma e o objeto se avizinham, avançam, ganham ou perdem terreno, mistura demorada e vaporosa do eu e do corpo negro, de onde sai, em um dado momento, a cauda de pavão de cores misturadas. A luta termina com o corpo místico branco de alabastro. Não sou mais nada. Ou com o corpo cibernético, caixa-preta, outro nada. A transfiguração extática, perda do corpo na alma, retira a tatuagem. O descascamento obtido, o autômato perfeito também a retiram da caixa-preta total. Assim, o corpo misturado, encontra-se no meio, entre o céu e o inferno: no espaço cotidiano.

(Michel Serres)

Ariadne é a Senhora dos labirintos, nossos. Nossos sonhos, nossas buscas, janelas do tempo nosso, portas que guardam o tempo. Antigos escandinavos acreditavam que o labirinto possuía propriedades mágicas e quando se caminhava dentro dele, podia-se controlar o tempo. A mulher feiticeira pergunta então: “Vocês trabalham muito com coisas escondidas, né? não reveladas. Com coisas muito... que parecem muito íntimas, mas que ao mesmo tempo estão ligadas a todas as pessoas. Nesse sentido vocês trabalham muito com a questão da memória: da memória social a partir da mimese, inclusive, a memória corporal... Não sei se é bem essa a pergunta, mas qual é importância da memória pra você?” E cada um do corpo-Lume corporifica sua experiência com o tempo.

A memória é um... pra mim, se eu fosse resumir o que fosse memória, eu diria que memória é uma potência de criação. Não potência no sentido aristotélico, assim, a memória como uma semente que pode ser criada, mas a memória enquanto uma zona de possibilidades de criação. A memória é um plano, a memória é um espaço, não localizável, onde você tem essas possibilidades de atuação, e atualização, é aí eu vejo o corpo como um grande, como uma grande zona de possibilidades de memórias, não que a memória seja uma acumulação de ações, ou uma acumulação de vida, ou de vivências que vão sendo marcadas a ferro e fogo no corpo, como grandes marcas. Mas a memória são possibilidades que transformam e re-transformam e possibilitam muitas das questões que possibilitam muitas das criações. Pra gente [no LUME] a memória, tá muita relacionada a vivência. A vivência nesse sentido. Quando você vivencia algo, de certa forma acumula na própria vivência, e essa vivência atualizada neste fluxo que o corpo pode realizar, o corpo como um grande motor de atualização, sabe? dessas memórias todas, e não só de 'uma' memória... Porque essa questão dessa divisão da memória visual, memória corporal, memória social, a gente pode dizer só que são memórias na verdade. Esse pressionamento dessas vivências, elas passam através dessas memórias que a gente diz social ou que a gente diz coletiva. E essas questões todas das memórias pensadas como zonas de possibilidades, essa memória é uma grande zona de atualização mesmo, uma zona de potência, não de potência de semente, mas uma zona de realização. É assim que eu vejo a memória, e eu acho que é assim que o LUME vê a memória [...] Nem como vivências, marcada a ferro e fogo, que tem que ser re-vivenciadas, mas como vivências, que são acumuladas nas próprias, nas próprias vivências. E o corpo como uma grande potencializador dessas atualizações de memória. Então, eu acho, que não só o LUME, mas todo trabalho de atuação, de dança ou de expressão, ele tá muito diretamente vinculado a questão da memória. O que é a memória? É uma zona de possibilidades, aonde você não só acumula, mas onde você re-atualiza, e recria, muitas dessas vivências. E a memória também ela é criada, as vivências também são criadas. A memória também é uma criação na verdade. A vivência, eu vou repetir, a vivência não é marcada a ferro e fogo, a vivência é acumulada de uma forma criativa e ela é re-atualizada de forma criativa. Não sei se você consegue entender tudo o que eu estou falando. Mas essa questão da memória é uma coisa muito complexa, que eu acho que, toda a arte, toda a obra artística, passa por essa discussão da memória. E não só de uma memória, que esta localizada no inconsciente reprimido, não é essa a questão. A questão é a memória enquanto potência e experiência mesmo (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Eu, com as sensações artísticas, procurei bordar no tecido incolor que compõe o corpo-lume, a memória. Não será possível apreender o tempo e tampouco congelar os corpos, que em suas intensidades quebram e desfazem e compõe sua memória enquanto eu escrevo. Os corpos que transbordam as linhas do papel. De vagar e aos poucos fui costurando as cenas e desenhando esta linha tênue que une e traz sentido às memórias sutis do corpo-lume. Um tecido de retalhos suturado com linhas coloridas, tecido por prosa, poesia e teatro.

Eu acho que... eu acho que o trabalho do ator no geral tem esse vínculo com a memória, eu acho. Que eu vejo... Primeiro tem a sua, particular, né? Desde o momento do treinamento trabalha-se muito com essa coisa da memória enquanto uma ancestralidade mesmo, enquanto a memória do seu corpo, bem antes do seu corpo ser seu mesmo. Esse treinamento está ligado a essa memória [...] porque que você investiga tanto, porque mergulhar tanto nesse lugar, né? nesse lugar que nem mesmo você conhece. Ali... esse espaço da memória é a matéria viva, eu acho, do trabalho, de inspiração e desse sentido das coisas. Acho que isso é uma delas, e a

outra é também quando a gente tem um processo de buscar essa memória também nas pessoas e de compartilhar com elas. Isso é um outro processo também, onde a memória vem. Que seria, acho, que como se essa memória fosse uma história, inventada, ou história real, né? Que eu acho que a memória também tem essa coisa dela ser tão volátil, tão... a cada vez que eu conto a minha história aqui para você, ou que eu recontei várias vezes minha trajetória, né? Cada hora é um pedacinho que entra, um pedacinho que sai, eu já nem sei o quê... Eu já nem sei realmente o que que foi. “Será que foi mesmo, ou era assim mesmo?” Mas já virou, agora é! Então, essa matéria que está sempre viva e sempre se reconstruindo [...] no doutorado, por exemplo, eu quero trabalhar com memórias de infância. E quero trabalhar com esses dois temas, tanto com a minha particular, né? minha história mesmo, o que eu lembro de mãe, pai, família, amigos, né? brincadeiras, etc... Como essa outra memória do que eu vou descobrir quando eu vou entrar na sala, e ali vai vir essa memória de infância, ou esse lugar, né? Aí eu também acho que existe um... o lugar onde essa memória, esse estado corpóreo mesmo, que chega a esse... a essa conexão assim... também é investigar portas para se abrir, se chegar a esse estado. E isso... esse caminho leva... que me levou muito para esse lugar [...] as pessoas que trabalharam com a gente, nos levam muito a esse lugar, a essa ancestralidade do corpo. Então, isso é um tesouro assim (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

A ancestralidade é como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização. O corpo não é somente a carne, mas o universo-cosmos, a porta aberta para o encontro com o coletivo e consigo mesmo. A carne, ou antes, a figura, não é mais o habitante da casa-carne, mas de um habitante que suporta a carne-casa (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.233). Grotowski é quem escreve muitos textos a respeito da corporeidade antiga, da pele porosa do religare, do *corpo ancião*, ou do *corpo-memória*:

Aquilo do qual me lembro. Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos [re]ligados, *relié*] por uma relação ancestral forte. Nos encontramos então nem no personagem, nem no não-personagem [...] Com o penetrar [percée – atravessar, perfurar] – como no retorno de um exilado – podemos tocar algo que não está ligado às origens mas – se ousar dizer – *à origem*? Creio que sim. A essência está por trás da memória? Não sei. Quando trabalho muito próximo da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada, é como se as potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência pode ser uma dessas potencialidades (GROTOWSKI *apud* BURNIER; 2001, p.159 – cochetes e grifos do autor).

Tenho a impressão que a essência, para Grotowski, é o próprio mergulho nos fluídos do corpo, é a aproximação de si mesmo consigo e, aproximar-se de si é aproximar-se do coletivo, uma reminiscência que não é um retorno às próprias origens, mas uma atualização para além das origens. E esse fluir com os fluídos do corpo figura um arrepio de prazer, um êxtase, um estremecimento de entusiasmo, na percepção do que pode ser este *élan* quase divino. Uma flor que se abre, um cheiro de terra, ou gota de chuva, linhas, perfumes, asas, ar, sopro na pele.

Bom, a palavra memória me dá um arrepio, porque memória é também como oxigênio no ser humano, eu acho que tem tanto haver com o teatro que memória é inventada também, ninguém consegue lembrar as coisas exatamente como foi, a gente seleciona da realidade, grava e acrescenta outra coisa da nossa fantasia, do que queria que fosse, do que gostaria que tivesse sido, aí a gente vai modificando a memória. A memória serve pra muitas coisas, por sobrevivência mesmo, e ela também é uma armadilha, mas ela é também às vezes uma muleta, às vezes a gente fica muito preso na memória, às vezes dentro do grupo a gente fica muito preso dentro da memória, como é que a gente costuma fazer, porque é assim, o treinamento é dessa forma, então, às vezes não dá pra fazer diferente. A memória do corpo que você citou, é uma coisa incrível, é uma magia, acho que uma das mágicas do ator, é conseguir realmente trabalhar com as memórias, eu acho que só quem já passou por essa experiência de sentir uma memória muscular pode entender e dizer o quanto é incrível e fascinante. Então, isso é nosso alimento. Muito importante pro ator. E memória, porque memória é o ser humano, o teatro é a arte, reflete de certa forma para a humanidade aquela memória, é muito importante. Na verdade cada um de nós é uma forma de memória, se você for pensar, eu tenho as minhas memórias, mas também tenho as memórias dos meus pais, dos meus avós e assim vai. E isso, acho que é uma coisa do nosso trabalho que é um... Se você acredita nisso, parte do nosso trabalho, eu acho que de alguma forma é dar valor, respeitar e às vezes homenagear, utilizar toda essa memória que a gente vem recebendo, uma das questões que nós trabalhamos como ator é resgatar todas as memórias, que isso tanto é uma coisa maravilhosa, enquanto a gente como pessoa, a gente se conecta com a nossa história, da onde eu venho, quem eu sou. E eu acredito muito nisso, que é pra gente poder comunicar algo pro nosso público a gente tem que seguir... Então, eu acho que essa questão, o que eu comunico, o que eu vou comunicar para o público, é intimamente ligado ao resgate da minha história, da minha memória (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Seguindo o movimento do pêndulo, seguindo o corpo-em-vida, seguindo a técnica-em-vida... O corpo, em todas as suas partes, em todos os seus compostos, em todas as suas substâncias me cerca. A voz do corpo possui o registro de uma vida. O corpo em seus sentidos é um tempo impresso, tem seus próprios tempos. A memória corporal parece ter impressões que perduram por mais que estejam escondidas nos labirintos do corpo. Misturam labirintos que me enchem os olhos de curiosidade. Perecer, permanência, nascimento, suscetível, agora, fim, início, temporal, solidão, relatividade, ritmo, cor, sabor, textura, silêncio...

Porque a memória, ela é. Não tem nada que eu faça que não tenha memória, né? que não... que não traga, né? memórias. De vida ou não-vividas, ou sei lá da onde, né? que... que surgem. Mas eu sei que eu estou entrando sempre em coisas profundas, que de alguma maneira estão aqui, estão no meu corpo [...] Acabou que a memória começou a fazer muito parte do meu trabalho. Porque, tem a memória que é a memória que está no meu corpo, e que ela sempre vai despontar no meu trabalho, né? E tem uma memória que é um pouco uma decisão de trabalhar com memória. Então, até o fato de estar trabalhando com a observação faz com que a gente encontre muito memórias nossas, né? memórias de família, memórias de... de pessoas que de alguma maneira fazem parte da nossa vida. Então... E as criações resultam em memórias, são espetáculos que falam de memória, né? As pessoas vêm assistir e reconhecem, né? Reconhecem pessoas, reconhecem... E aí acabou que eu, até na minha pesquisa mesmo, pessoal, me aprofundei nisso. Isso para mim ficou sendo uma das coisas mais importantes. E o meu doutorado fala muito de memória. Porque eu vou trabalhar com poesia, e são poesias do meu bisavô... o poeta simbolista Alfonso Guimarães. Então, para mim... eu vou estar trabalhando uma recriação da poesia no corpo, mas o tempo inteiro embasada em uma memória familiar também, né? Então, não só a memória do que está contido nas palavras,

mas a memória de todo o contexto da vida pessoal dele, né? Tudo o que traz de família e de maneira que chega até mim. Então, a memória acaba que, por algum motivo, né? foi sempre um mote assim do meu trabalho. E ela está o tempo inteiro em tudo que a gente faz, quando você entra na sala, seja para dançar, para descobrir coisas, é memória, é... o tempo inteiro no corpo e na musculatura, lugares que a gente consegue chegar com esse corpo, né? lugares desconhecidos e, quando você vê, não são tão desconhecidos porque de alguma maneira estão já na gente, né? por causa daquele... do que ele [o corpo] fala (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

A memória, corpo, é um presente. Um aqui-agora que se atualiza e se recria nele mesmo, um fluxo turbiliónario contínuo. Uma relação dinâmica de memória-corpo/corpo-memória. Ao contrário de um corpo que na física clássica seria “como uma espécie de máquina, corpo simétrico, regular, como um relógio preciso” (KATZ, 2005, p.9), um corpo-maquínico está em contínuo movimento, em funcionamento e não apresenta o produto deste corpo. O corpo é compreendido como a própria produção. Criação de uma expressão. É um corpo movido por outras máquinas: máquinas imagéticas; máquinas textuais; máquinas musicais; mas também máquinas simuladoras; máquinas inteligentes; máquinas pensantes; máquinas emotivas; máquinas vivas. Se o ator é o próprio corpo, então, o instrumento do ator não é o corpo, na verdade o corpo não é um instrumento, não é uma *res extensa* que instrumentaliza o ator ou o homem. Explico. Para Descartes (1993), o Universo é constituído de dois elementos fundamentais, *res cogitans* e *res extensa*. A substância *res cogitans* corresponde ao sujeito pensante, que é aprisionado por uma outra substância, *res extensa*, coisa extensa, o corpo, a matéria, a realidade desta mesma massa de carne. A razão então responde à alma, coisa pensante, *res cogitans*. Descartes traz à luz a concepção da relação da alma, *res cogitans*, com o corpo e a matéria, *res extensa*, para provar que a alma é distinta do corpo. Um pensamento de dualidade cartesiana que valora o mundo inteligível em detrimento do sensível. Mas Descartes não foi o primeiro. Platão (2001) também sugeriu que o homem é composto de corpo e alma, e seguiu a experiência da vida: o inteligível da alma e o sensível do corpo. A alma, para ele é detentora da sabedoria e o corpo é a prisão, é a prisão quando a alma é dominada por ele, quando o inteligível é incapaz de reger os desejos e as tendências do corpo sensível. Mas esse universo sensível, a emoção, contudo, “essa coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos através das terminações das células nervosas sob o controlo [sic] de um sistema cerebral dedicado”, se comunica com pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento (DAMÁSIO, 1994, p.12). Universo sensível, inteligível, que responde a estímulos em camadas infinitas. Ínfimas partículas que respingam na pele, nos póros, no córtex, nas vias respiratórias, E são essas relações responsáveis pelas “alterações do corpo ao nível da cor da

pele, postura corporal, etc.” (DAMÁSIO, 1994, p.12). Afectos que transbordam nas linhas do corpo e escorrem para o mundo e que são responsáveis pelo que Platão chamou de “tendências do mundo sensível”. Linhas de um *sensível exemplar*:

Entre as coisas, há uma, extraordinária, cuja peculiaridade está em ser sensível como as outras, em poder ser sentida como as outras, mas, diferentemente das outras, em ser também sensível para si: nosso corpo, “sensível exemplar”, porque sensível para si, porque se sente ao sentir que sente. Corpo cognoscente e reflexivo, móvel, movido e movente, mas também se movente; tangível, tangido e tangente, mas também se tangente; ouvível, ouvido e ouvinte, mas também se ouvinte; visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo (CHAUI in NOVAES, 1997, p.59).

Um corpo que se afeta e é afetado. Um corpo de afectos. Enquanto sinto Sinto-me luz e cor, ritmo E quando Vejo-me vejo-os. Ouço-me ecoar. O meu corpo transformado em monte! E de braços na terra, com o peito escutando o platô, percebo, pois que não sentidos postos, opostos e exponho-me e absorvo absorpta nas coisas luminosas deste mundo outros clarões¹¹⁸, outro território existencial, outra memória.

Somos o nosso próprio corpo. Pensamos com o corpo, não debruçamos sobre o corpo para viver, para pensar. O corpo não é um fio estendido entre a matéria e a alma, “nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.113). O corpo, este território, ele próprio habitado de um turbilhão de virtuais embrionários, *virtualis*, de sentido de força e potência, com já dito, está em movimento, sendo pressionado pelos virtuais, virtuais a serem atualizados. O tempo do corpo como sendo transitório e transitivo, que está sendo. Um corpo como duração. Corpo como duração que foi impulsionado conceitualmente por Henri Bergson (1999), mas corpo que Friedrich Nietzsche (2006) sensivelmente já dizia que só existia o corpo que somos, o vivido. E com esta percepção de corpo como memória, como duração. As ações dos corpos aqui, portanto, não estabelecem um código de seqüência temporal linear. Não há obrigatoriedade na seqüência de sentido, nem de aprisionamentos em significados. Passado e presente dividem a cena lado a lado, coexistem, sobrepondo-se um contra o outro ou um a favor do outro, em frequências diferentes e repetidas vezes, em espiral. O presente é o *entre* pressionado pelo passado e pelo presente, é o *entre!* que nunca chega e quando chega já se foi embora. O passado não necessariamente é passado e o presente não necessariamente acontece

¹¹⁸ Neste parágrafo me permito fazer um diálogo com algumas imagens inspiradas pela poetisa Florbela Espanca no poema *Panteísmo*: “Tarde de brasa a arder, sol de verão/ Cingindo, voluptuoso, o horizonte.../ Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão/ Dum verso triunfal de Anacreonte!/ Vejo-me asa no ar, erva no chão,/ Oiço-me gota de água a rir, na fonte./ E a curva altiva e dura do Marão/ É o meu corpo transformado em monte!/ E de braços na terra penso e cismo/ Que, neste meu ardente panteísmo/ Nos meus sentidos postos e absortos/ Nas coisas luminosas deste mundo,/ A minha alma é o túmulo profundo/ Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!”.

em ordem cronológica. A ordem é estabelecida pelas relações e não só pela sucessão seguida de fatos. O corpo aqui é uma “zona de possibilidade de memórias” (FERRACINI, 2008). A memória é aqui, atualização de potência. O tempo pode vir a ser uma justaposição de acontecimentos que estão acontecendo ou já se foram. São infinitas possibilidades temporais que se movem.

Pra mim ela é imprescindível, né? Ela é imprescindível, pro trabalho de ator. Eu acho que ela é imprescindível em vários aspectos, desde se você pensa em memória muscular, pensando, pegando um termo antropológico. Você pensa em memória muscular, é uma garantia de que você, se você tem um treinamento intenso e você adquire essa memória com a tua musculatura, você não precisa, a cada vez que você vai retomar um determinado estado, retomar uma determinada matriz, você não tem que fazer um esforço hercúleo de ir lá atrás e fazer todo o percurso pra instalar no teu corpo aquele estado que você em algum momento conquistou e você codificou. Então a memória se a gente pensar em termos de memória muscular, ela é uma ferramenta extremamente útil pro ator pra agilizar o trabalho dele, entendeu? Eu não preciso cada vez que eu for entrar em cena fazer quarenta minutos, cinquenta minutos de dança dos ventos, samurai pra acordar essas energias no meu corpo. Não, eu ativo muscularmente todas elas porque trabalhei elas intensamente e tenho elas codificadas na minha musculatura. Mesmo através de alterações musculares eu recupero determinados estados de presença física no meu corpo. Por outro lado também a gente pode em termos da memória em, eu gosto muito de trabalhar nos meus *workshops*, isso vem já desde a história da dança pessoal que eu não tenho um mergulho tão aprofundado quanto tem o Simioni e o Ricardo, mas pra mim a *dança pessoal* é uma das ferramentas que consegue ativar num indivíduo que treina, num indivíduo ator que mergulha nesse processo, consegue acordar nele memórias que são memórias mais do que pessoais, assim... memórias de raça, memórias de ser humano. E essas memórias todos nós temos no nosso inconsciente... Eu não entendo nada de psicologia, nem de psicanálise, nem de Jung¹¹⁹, nunca estudei, quer dizer, estudei na universidade ia passando só pra tirar nota, mas nunca mergulhei nisso. Mas eu desconfio que todos nós temos dentro de nós memórias comuns, memórias de raça, memórias de ser humano, que vêm desde os nossos ancestrais. E essas memórias estão nas nossas células. A água é memória, a gente é feito sessenta por cento de água e a água tem memória, são células. Então eu acho que quando a gente consegue acordar em nós memórias que estão... o Norberto Presta que dirigiu *O que seria de nós* [se refere ao espetáculo do LUME *O que seria de nós sem as coisas que não existem*], ele usa muito isso, as memórias que estão encerradas em nossas células, memórias que estão entre as nossas articulações. Então, se eu consigo chegar num determinado estado de sensibilidade de mim mesmo e de... percepção sutil de mim, eu posso chegar a entrar em contato com memórias que não são as memórias minhas, da minha vida Jesser, mas memórias de ser humano, memória de raça, memória talvez daquele homem primitivo das cavernas que um dia comeu um jabuti e que eu tenho essa memória no meu corpo, essa memória desse jabuti ela pode tá em mim de alguma forma. E quando eu entro nesse, quando eu entro num estado “alterado” de percepção, não é nenhum transe, eu nunca entrei em transe, não duvido que alguém entre, mas eu nunca entrei, nunca precisei disso pro trabalho, mas eu já entrei em estados alterados de consciência em que eu sabia exatamente o que estava acontecendo, mas eu conseguia fazer coisas que conscientemente talvez eu não faria. Quando se ativa, quando se chega nesses estados você pode acordar memórias que não são memórias suas, que você não entende como se processa, mas que podem servir como um material de trabalho pra você. E tem uma outra memória que é essa memória, talvez, essa social a que você se refere. Eu não tenho certeza exatamente do que é que você quer dizer com ela, mas pra mim eu acho que é importante em termos de cultura é importante que a gente não deixe de olhar pra

¹¹⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço, que escreveu importantes experiências sobre mitos, sonhos, psicologia e religião. Entre seus escritos destaca *O Homem e seus símbolos*.

nossa memória, pra nossa história de sociedade, porque teatro é político também, embora a gente nunca pense em fazer política, nenhum dos nossos espetáculos parte do princípio que precisamos defender tal maneira, ou “existem povos oprimidos. Os velhinhos coitadinhos não são valorizados, vivem na miséria”, nunca partimos desse ponto. Então, se você pega um espetáculo, por exemplo, *Café com Queijo* é um espetáculo que trata da velhice, da solidão humana, mas em nenhum momento a gente falou “vamos montar o espetáculo pra impressionar as pessoas ao falar dos velhos de uma maneira que as pessoas fiquem sensibilizadas e aí...”. Não, a gente partiu de uma pesquisa de mímese corpórea, o resultado do espetáculo ele acaba sendo extremamente político, mas não político racional, *político sensível*, entende? É... como é que eu te explico isso? Um exemplo foi o de uma senhora uma vez que veio assistir o *Café com Queijo* e falou “olha, eu vim assistir esse espetáculo, eu não costumo vir ao teatro, mas eu vim porque o meu filho tá estudando aqui em Campinas e tá fazendo Unicamp aqui em Campinas. E depois que ele assistiu o espetáculo ele transformou completamente na relação com o seu pai, com o próprio avô e comigo também. Ele passou a ser outra pessoa na relação conosco”. Quer dizer, o espetáculo ele provocou uma transformação nesse jovem e que acordou pra ele a importância da sabedoria, desses idosos. Isso pra mim é um ato político de transformação, mas só que em nenhum momento a gente pensa, nunca parte desse princípio (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

O corpo orgânico, território biológico, o corpo político sensível, território simbólico, universo de líquidos, processador de virtualidades, desdobrado nas extensões virtuais, imerge de um mundo de experiências, um mundo no qual experimentamos o corpo como uma *doença* (DELEUZE; GUATTARI, vol. 4, 1997), ou seja, vivências que experimentam um fluxo dentro e fora do nosso corpo concomitantemente, infinitamente pequeno e infinitamente amplo, com tempos-espacos em partículas ínfimas, como os átomos e partículas inalcançáveis de uma constelação, de um buraco negro.

Como esse buraco negro Não seria possível chegar a um senso comum do que é esta memória, porque é um assunto que está em pauta, como sugere Ferracini e, também porque não é objetivo aqui cercar a memória do LUME. O que pretendo aqui é elucidar a presença desta imagem-memória, uma lasca deste corpo-memória do LUME, com o LUME tatear memórias, conceitos de memórias. Bergson fala que na presença de imagens – imagens as quais ele chama de universo - percebidas quando se abrem os sentimentos e despercebidas quando são fechados, observa-se que todas agem e reagem umas sobre as outras, em todas as suas partes elementares... “Dentre todas as imagens há uma que prevalece sobre as outras, na medida em que é conhecida não apenas de fora, mediante as percepções, mas também de dentro, essa imagem é a do próprio corpo” (BERGSON, 1999, p.12).

Essas imagens poéticas do LUME, das memórias do LUME, não deixam de ser, em certa medida, histórias inscritas com as vivências dos artistas e das escolhas que fazem durante o período de desenvolvimento da técnica pessoal. Uma esponja pulmonar. E são os afectos responsáveis por estas escolhas. São as perfurações entre as metodologias

responsáveis pelas transformações das técnicas no LUME. Um explorar as influências fluentes que interpelaram o ator e sua tomada de autonomia em relação às investigações do trabalho de ator.

“Os termos “poesia”, “poética” e “poeta” vêm do grego *poiêsis*, *poiêtike*, *poiêtes*, que se relacionam com o verbo de mesma raiz: *poiéô*, que significa *fazer*, *criar* [...] O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor” (BURNIER, 2001, p.17 – grifos do autor). Para Burnier, o ator, explorar uma técnica é encontrar um fluxo comunicativo.

No *fazer* do LUME, durante talvez quatro anos, Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Jean Pierre Kaletrianos compuseram o corpo do LUME, depois Kaletrianos deixa o grupo e ficam os três integrantes até a chegada de novos atores em 1994. O LUME neste tempo foi tomando corpo e criando metodologias de trabalho como mostra os tópicos anteriores, em busca de uma técnica pessoal de representação, através de estudos contínuos. Este estudo aprofundado na arte de ator está vinculado fortemente à questão da memória. Não que outros grupos, outros artistas, outros atores também não o façam, mas a percepção, a investigação e o conceito de memória está na base do trabalho do LUME Teatro.

[...] eu acho que a memória, a base do nosso trabalho de memória tá impressa no corpo, eu acho que é essa a nossa base, que foi a base que formou todos os atores que estão aqui. Que é trabalhada através do treinamento energético, principalmente, e da *dança pessoal* depois, que é você conseguir dar forma no espaço e no tempo pras coisas que são suas, que você não dá nome, mas que saem de você. Que você olha pra um e olha pra outro são danças diferentes, então isso é memória pra gente (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Querendo compreender melhor os caminhos da dança pessoal e caminhos de como se trabalhar a dança pessoal é que me aproximei da memória e da história do LUME. Conhecida como dança das energias ou dança das vibrações, a dança pessoal,

na época [se refere ao período de 1985 a 1989 aproximadamente] também não tinha nem esse nome, depois que foi virar um treinamento energético, era um treinamento energético basicamente, que a partir da exaustão assim quando você fazia horas e horas, você entra em um determinado estado, que você não para e continua trabalhando, e foi daí que a dança pessoal foi surgindo que depois virou dança pessoal, teve treinamento técnico, depois treinamento pessoal e depois dança pessoal (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Como já foi possível mapear, o LUME desenvolveu quatro tipos de treinamento: o treinamento *energético*, que acorda, potencializa e dinamiza a energia do corpo do ator, numa busca de desautomatização do corpo cotidiano (FERRACINI, 2006); o treinamento *técnico*, que utiliza exercícios elaborados pelo grupo, mas que têm princípios em diversas influências e

afluentes, como já visto anteriormente; o treinamento *peçoal*, que trabalha na criação e desenvolvimento de técnicas pessoais; e o treinamento de *composição* que trabalha no arranjo desses vértices para a concepção de uma performance artística. Embora cada treinamento tenha orientado princípios técnicos, estes treinamentos e estas técnicas acabam muitas vezes se misturando. Principalmente depois de muito tempo de trabalho, pois o corpo já assimilou os princípios que regem estes treinamentos e acaba roubando antropofagizando mesclando elementos de um e de outro.

No nosso caso essa dança já existe, ela não é. É uma coisa infinita, ela não é uma coisa finita, não é que agora eu tenho a minha dança pessoal e acabou. É uma coisa que vai sendo. Até porque o nosso corpo muda com a idade, com a experiência, mas uma parte dela já existe, porque de tantos anos de trabalho corporal... Quando a gente fala de repertório, porque assim, tem coisas que eu já tenho e o meu corpo já faz, quando eu entro num estado, quando eu saio de um estado... e entro em um estado, em um corpo dilatado, já tem coisas que o corpo da Naomi faz muitas e muitas vezes e, aquilo a gente acabou dando o nome de *dança pessoal*. Quando vai montar um espetáculo, aquilo vem junto na bagagem. Às vezes até atrapalha, você quer descobrir uma coisa nova e lá vai o corpo, já vai pra onde ele sabe, mas você tem muitas variações que também faz parte da pesquisa, como que eu posso usar essa dança e ela ser modificada [...] (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

A dança pessoal se caracteriza pela elaboração de uma técnica pessoal através da experimentação da dilatação e dinamização das energias potenciais do ator, em relação com as diversas possibilidades de dinâmica encontradas no espaço-tempo. Talvez, pela força da experiência de Burnier tenha se materializado a força da dança pessoal para o LUME.

Decroux sempre cantava durante o trabalho. O ritmo da canção guiava a velocidade do movimento enquanto a intensidade da voz guiava o dinamismo. Às vezes cantava sozinho dirigindo-nos a todos, outras vezes todos nós cantávamos fazendo os exercícios. Sempre utilizava a voz. Velhas canções populares francesas ou inglesas que interpretava com ironia deformando a pronúncia. A expiração ao contrário do que acontece normalmente era parte ativa sobre a qual ele se apoiava e desenvolvia a ação. A inspiração era veloz, chamava-se *spasme*, era o início da ação que se chocava contra a resistência obtida prolongando o máximo possível a expiração. Imagino que o *spasme* corresponda ao que vocês do Odin chamam de *sats*¹²⁰. “Era obcecado pelos movimentos invisíveis, movimentos que segundo ele apenas seriam descobertos se observados ao microscópio. Dava como exemplo o violinista: o arco desliza imperceptivelmente e no entanto existe som; o movimento não é visto mas escuta-se a música. O eco ressoa ainda que não se queira. Chamava-lhe de efeito gong, o movimento termina, mas perdura” (BURNIER *apud* BARBA, 1994, p.139 – aspas e grifos do autor; nota minha).

Lembro a Luís que a mesma imagem é usada no teatro Nô: *io-in*, a vibração das campainhas depois do golpe do martelo; que Meyerhold falava de “freagem dos

¹²⁰ Sats, para Barba, são saltos de energia e são condições preliminares para a dança da energia. “Barba usa o termo *dança da energia* no singular. Para ele, trata-se de uma mesma energia que fica mais ou menos *quente*, que muda de direção, que desenha no espaço... Em nossa dança pessoal, não se trata somente de uma qualidade de energia que salta e borbulha, mas de diferentes *qualidades de energia*. Dessa forma usamos o termo no plural, “dança das energias”. Tentemos uma imagem metafórica: comparemos a fonte de energia do ator como um feixe de *luz*. Assim, cada ação emana uma *luz*, que pode ser, dependendo da sua vibração, de diferentes *cores* (BURNIER, 2001, p.141 – grifos do autor).

ritmos” e usava música para amordaçar a espontaneidade dos seus atores. Luís levanta-se, demonstra o *spasme*, o efeito gong em algumas *figures*, a expiração que acompanha a ação física em forma de sibilo como um eco sonoro e que conseqüentemente faz contrair os músculos do abdômen. Os passageiros em volta olham surpresos. O nosso entusiasmo em encontrar pontos de encontro entre Decroux, Meyerhold, japoneses e Odin Teatret parece fora de lugar naquela sala de espera do aeroporto de Congonhas em São Paulo [...] (BARBA, 1994, p.139 – aspas e grifos do autor).

Para trabalhar com a materialidade do teatro na compreensão dos suportes cênicos, Meyerhold e Antonin Artaud, ‘sob’ influência de Richard Wagner¹²¹ vão ter acesso à *musicalidade* do ator. Explorando a musicalidade, variando timbre, ritmo e tons pode-se compreender as nossas “caixas sonoras”: abdômen, intercostais, peito, cabeça, seios nasais, que também são importantes para poder buscar outras possibilidades musicais. Mas explorando nossa musicalidade explora-se também a voz do corpo e dança e música!... como também sugere o processo do LUME. Mas o que se movimenta neste tópico não é teatro ou dança ou música, se trata, pois de teatro e dança e música. E é neste movimento que meu olhar se cruza intensamente e proximamente com o olhar-lume: o lidar com tensões artísticas entre estes campos. Compreendendo a tensão como um lugar de fronteira e de trabalho criativo. Um povoamento de intensidade e produção coletiva, desejando possibilidades de criar e criar-se, de movimentar e movimentar-se!

O que se sugere na investigação da musicalidade do ator é a experimentação das possíveis dinâmicas do corpo do ator, ou seja, uma especialização do corpo do ator utilizando não só relações coreográficas, mas qualidades de movimento nos eixos vertical, horizontal, frontal, lateral, explorando profundidade, altura, intensidade, ritmo, que do grego *rheo* traz em seu significado correr, fluir... O ‘primeiro’ cenário ou o ‘primeiro’ palco, nesta perspectiva é o corpo do ator, corpo este que pode experimentar diferentes *dinâmicas de ritmo* (BURNIER, 2001), o que Decroux chamou de *dinamoritmo*, “estudo da velocidade ou da lentidão do deslocamento de um órgão, do grau de intensidade da contração, do relaxamento deste órgão e da relação de causalidade entre a alternância de contração e relaxamento” (MARINIS *apud* BURNIER, 2001, p.46). Ou seja, “o *dinamoritmo* é a interrelação de força, quantidade, duração e intensidade [...] o *dinamoritmo* é a musicalidade ou a densidade musical do movimento” (BURNIER, 2001, p. 46 – grifos do autor). Este aspecto da musicalidade que Decroux trabalhou está relacionado com aquilo que ele chamou de “causalidades motoras”:

Um aspecto muito importante da pesquisa sobre o *dinamoritmo* se constitui no estado de vários tipos de causalidade motora. Esse estudo vem da constatação de

¹²¹ Richard Wagner (1813-1883), poeta e maestro alemão, é considerado também um dos maiores compositores da música erudita.

que os movimentos não se distinguem somente pelas características intrínsecas, dinâmicas e energéticas, mas também segundo as causas que os produzem. Por exemplo, é evidente que o movimento de um automóvel é percebido como qualitativamente diverso daquele de uma pássaro ou de uma tartaruga, e assim “a percepção de um objeto movido por sua própria força é diversa daquela de um objeto empurrado por impulso externo ou puxado de fora” (MARINIS *apud* BURNIER, 2001, p. 47 - aspas do autor).

Para Burnier, “na vida é o ritmo interior que determina a respiração” (BURNIER, 2001, p.45). A musicalidade parece, pois, estar nos corpos, na vivência dos corpos, nas memórias e, estas por sua vez têm uma musicalidade e cabe ao ator descobrir a musicalidade da sua própria memória, que se embaralha com tantas outras. As memórias singulares e coletivas, que afetam e são afetadas pela relação entre os corpo, memórias dos corpos misturados. E para uma criação, nesta perspectiva, cabe ao ator também dançar essa musicalidade no espaço, imprimindo-lhe ritmo, “o desenho da ação no tempo” (BURNIER, 2001).

Diferentemente do movimento no tempo [...] o *ritmo* é sobretudo a *pulsção* do tempo da ação e de seu movimento. Embora o ritmo se manifeste mais claramente por meio do movimento, determinando sua dinâmica (e conseqüentemente a da ação), ele pode existir separado do movimento da ação, na aparente imobilidade [...] Então, no caso das ações físicas, associar o ritmo à respiração da ação. A *dinâmica* da respiração (inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade) anda junto com o ritmo (BURNIER, 2001, p.45,46 – grifos e parênteses do autor).

Assim, “um ator conta a sua história, não conta a sua história porque relata o acontecimento, o ator faz com que o acontecimento aconteça” Ou seja, o corpo na criação se faz na “musicalidade física, conduzindo a musicalidade física”, que encontram ressonâncias nas memórias que fazem a criação possível. E essas memórias ocultas aparecem não só em um discurso verbal, se não fisicamente, produzindo essa música (PRESTA, 2008).

Neste sentido, trago o corpo como uma articulação de vários afectos: eróticos, perceptivos, cognitivos, emocionais, repetitivos. Corpo pensamento, corpo sentimento, corpo sensação, corpo percepção. Corpo como lugar, como espaço acústico de produção sonora também. Corpo que respira a respiração e, que penetra e é penetrado pelo mundo e, então, está muito além do que simplesmente movimentar algumas musculaturas para a entrada e saída de ar. Corpo que sente a respiração como conexão de vida e responsável pela transformação da ação física. Corpo- musical, que dança em cena e Corpo-acústico, que canta em cena. *Corpo vibrátil* como conceitua Suely Rolnik (2006). Corpo onde “A dança reina antes da linguagem, como música do corpo. Conta o início do tempo: corre e salta num ritmo que se repete, entra em redundância, reencontra gestos, refaz passos, enrola-se sobre si mesma, mas de tempos em tempos, surpreende com uma atitude súbita; o corpo acaba de inventar uma cifra nova”, corpo

onde “a dança semeia o inesperado no retorno eterno do ritmo; eis o começo do tempo. Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado” (SERRES, 2001, p.330).

Corpo em que o alimento das ações é feito de conteúdos vibratórios, a dança, é aí, a própria força e a própria energia desse corpo ressonador. “Como se o ator estivesse o tempo todo “cantando” uma música secretamente, e a sensação da vibração vocal fosse o conteúdo que alimentasse seu trabalho” (BURNIER, 2001, p.157). O *raccourci* (IRVING *apud* BURNIER, 2001), o resumo condensado de um movimento, a dança escondida, como chamou Burnier, mantém as vibrações em menor intensidade.

Chegamos a realizar exercícios desse tipo, ou seja, durante a dança, cantar uma música secreta. Essa música era inventada, e não importava sua melodia, mas a qualidade de vibração vocal, a responsável pela condução e regência dos movimentos. O canto “secreto”, era executado num volume inaudível, porém vibrante. Como se fosse um *dinamo* no interior do corpo do ator a propulsionar seus movimentos. Depois, num segundo momento, o ator deixava de cantar, mas mantinha a mesma sensação físico-muscular. Era o *canto da musculatura*. Os movimentos podem ser comparados ao vibrato de um violino, como se os feixes musculares fossem as cordas que emitem o som [...] A dança pessoal se delineava cada vez mais como algo que trabalhava sobretudo com as *vibrações corpóreas* [...] A imagem de Decroux da *ereção muscular* voltava à tona Eu não queria a ação ou o movimento propriamente ditos, mas algo que os antecedia. A sensação para nós era de que não estávamos trabalhando com o emotivo, mas com alguma coisa anterior ou além da emoção; algo que passava pela emoção, mas não era emoção; que se refletia na respiração, mas não era respiração; que acordava imagens, mas não era imagens. Algo que estava além de tudo isso e era, portanto de difícil definição (BURNIER, 2001, p.157 – apas e grifos do autor).

A palavra vibração foi incorporada então ao conceito de dança pessoal, porque não sabia exatamente o que era este 'algo'. Sabia-se, contudo, que a vibração, força resultante de espasmos de *microtensões*, criavam uma certa dança das energias, com suas qualidades vibratórias, suas cores. Foi com a investigação da Antropologia Teatral e a Cultura Brasileira, da ‘técnica-em-vida’, das ‘ações físicas’ e da ‘presença’, que o LUME fez corporificarem-se suas energias potenciais criando uma técnica pessoal e buscando compreender o que movia essa sonoridade corporal que desencadeava uma presença: Buscava-se desenrolar o fio de Ariadne, pequenos impulsos, O que era este 'algo'.

Então, bom, [...] então quando eu falei que foram dois anos improdutivos da Antropologia Teatral, quando a gente resolveu pegar a Antropologia Teatral, como é, papapapapapa... e nós paramos o trabalho como ele tava indo, como tava indo o trabalho? Chegou um momento do energético, antes da Antropologia, chegou um momento no energético, aonde era... tudo que aparecia era completamente novo, já era transbordar de energia, mas era novo! Por exemplo, era momentos assim que eu... porque eu fiquei quase dois anos trabalhando só eu e o Burnier, onde cada coisa era novo, cada dia era uma coisa que aprofundava, etc., que ia por essa veia do mergulho do corpo do ator, dentro do corpo dele, trazendo à tona, aquela... tal da *dança pessoal*. Que a dança pessoal é uma coisa absolutamente LUME. Nossa mesmo, né? E trazer à tona tudo isso, e tudo mais. Interrompemos isso, pra colocar

coisas mais corriqueiras, técnicas, aí vimos que não era nossa veia, mas... isso foi o Burnier, a genialidade do Burnier, ele percebeu, se a cultura popular e a sua manifestação tem uma fisic[idade]... uma partitura corpórea, o que é que faz com que essa atitude corpórea se manifeste? Foi aonde a gente entrou no Candomblé. Quando a gente viu que no Candomblé tinha danças e cada dança de orixás era completamente diferente e tavam todos os princípios da Antropologia Teatral ali, e que nós não queríamos aprender as danças, portanto não queríamos pegar a Antropologia Teatral da dança do Candomblé, a antropologia física do Candomblé e reproduzir no corpo, porque a gente não precisava mais. Mas a gente queria ver o que movia estes corpos. E o grande segredo do LUME é aqui. A presença, a dilatação, o estado... tudo que eu falei dessa energia que se dilata e você pode comandar toda essa energia. Isso daqui para mim, principalmente para mim ator Simioni, que fui lá no Candomblé, fiquei sete anos, eu me iniciei, eu recebi um santo, eu queria. O Burnier acompanhando, fizemos um acordo com a mãe de santo, aonde eu pudesse entrar em transe, só que num transe não 100%, mas que pudesse, já que eu tinha uma experiência corporal, já que eu estava avançando nesse aprofundamento das emoções de energias vindas do corpo, né? O que é que movia o corpo humano quando esse corpo está em transe. E eu tenho muito claro no meu corpo, a memória muito viva, de quando eu estava em transe a maneira como o meu corpo caminhava, como o meu corpo dançava, não era... o motor não era o mesmo nem do meu trabalho, nem do meu cotidiano. Era algo que movia. Que me movia. Não era espírito, não era nada disso. Era algo, que eu não sabia, hoje eu sei. Era algo que movia. Que inclusive a gente pensa, tanto que as pessoas acham que Candomblé, orixá é um Deus que se manifesta em você, sim! Sim, pra eles sim [para os religiosos]. Mas não é, no meu ponto de vista, né? Não estou brigando com ninguém do Candomblé, etc. Mas pra mim não é. Pra mim o Candomblé tem a magia, eu não entendo porque, de fazer, através dos rituais, de fazer com que essa energia se exploda em energia fora do corpo, ou se manifeste no corpo, né? Onde as pessoas ficam em transe, porque é aquela história do intelecto que eu te falei, se você é forçado a que essa energia exploda no seu corpo, é claro que ela engloba tudo, ela engole tudo, então o ser humano não é capaz de raciocinar, né? De lembrar etc. É toda uma magia, né? Porém, tem uma coisa que é muito importante pra nós da relação do Candomblé, dos orixás, da energia, com o nosso trabalho na época. Quando a gente estreou o *Kelbilim*, em novembro de 88, nós tínhamos ido ao Candomblé pra levar alguns grupos da Itália que vieram pro Brasil, então eles queriam ver e a gente ia, via também, via, mas como ouvinte, né? E nós desenvolvendo nosso trabalho do LUME, aonde essas energias profundas explodiam no ator, só que fizemos amizade com a mãe de santo, e já queríamos desenvolver algo mais profundo com essa religião. Com essa manifestação. E convidamos a mãe de santo para assistir a estréia do *Kelbilim*, nunca viu nada etc. Estreamos, aí eu conversei com a mãe de santo no mesmo dia, aí ela falou o seguinte, pra mim e pro Luís Otávio: “Simioni, eu tava sentada ali, você veio, quando você entrou na sala, oxente, o que é que você tá fazendo aqui mamãe?” Mamãe Iansã. E eu sou filho de Iansã no Candomblé. “Você não pode tá aqui. Você não pode tá nesse corpo. Você não pode tá manifestada. Essa energia não pode estar manifestada no corpo desse menino se ele não é desenvolvido, se ele não é iniciado”. Você entende? Mas como ela tá aqui? [se refere à energia do orixá]. Isso pra nós foi algo fantástico porque a gente conseguiu através do trabalho chegar a um lugar, aonde os candomblezeiros fazem os orixás. Então, por isso a gente foi... ah, queremos saber disso, queremos ir atrás disso, etc. Aí depois fizemos uma pesquisa de sete anos, deveria ser uma entrevista só pra isso, porque foi um momento muito difícil. Profundo, porém difícil, porque você mexia com outras coisas, né? Você mexia com outras coisas, outras coisas, outras outras coisas. Oriundas da religião, né? Rituais etc. Bastante difícil, porém fomos, nós fomos firmes. Era pesquisa do teatro, do ator. Temos que passar por isso? Temos que passar por isso. É sacrifício? É sacrifício. Vamos nos sacrificar? Vamos nos sacrificar. Porém eu tenho certeza, que tudo isso, ficou no meu corpo. E da maneira como então eu passei para os novos atores do Lume, eu não saberia passar de uma outra forma, a não ser aquela que eu leio no meu corpo e passo pra eles. Então eu acho que isso permeia o Lume. Eu acho que nem os atores do Lume sabem exatamente disso. Sabem exatamente disso. Não interessa também.

Né? Agora já não interessa mais. O importante era que quando nós, eu e Burnier, passávamos pra eles... depois sem o Burnier... o Ric [Ricardo] também entrou nessa pesquisa, ele não se iniciou, mas desenvolveu junto com a gente. Depois o Ric [Ricardo] passava para eles. Tudo! A maneira como nós passávamos a técnica pra eles, era permeada desta “energia”. Desta maneira de conduzir o corpo, você entende? Então eu acho que isso é o segredo do Lume. Aqui nesse momento também que a gente consegue encontrar a nossa identidade. Que até o Barba fala para os grupos de teatro. Eles só conseguem se desenvolver se eles encontrarem a sua própria identidade. Tem que começar sim, copiando um, copiando outro, copiando outros, mas só sobrevive quando encontra a própria identidade. Eu acho que a identidade do Lume é essa, é essa, é essa, é isso que eu acabei de falar (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

O que move? Arrisco-me a dizer que a energia é gerada pela movimentação do território corporal, até pela intensificação da respiração, há uma transformação do território corporal, porque o corpo nesse estado é pressionado por uma infinidade de tensões, por uma relação de fissura de ranhura de atrito entre o espírito e a superfície corporal, num estado em que o corpo pressiona a terra, o peso fica assim mais na parte inferior do corpo, parte esta que está mais fincada mais arraigada na terra, enraizada, a força da base de um *Guerreiro*, *Samurai*¹²², e o corpo se agita de tal forma que provoca uma força, um desdobramento do corpo para as regiões periféricas, como se o corpo se alargasse na Áurea coronal, como uma vértebra invisível que é puxada para no alto da coroa a cada inspiração, Vértebra gerada por um impulso, uma inspiração que projeta e um contra-impulso, para cada expiração, que te firma cada vez mais o apoio da base dos pés e te leva em direções opostas. Essa vértebra é uma força de *Gueixa*¹²³, leve, que puxa o corpo para fora e projeta sua energia em diferentes dimensões na inspiração, e o olhar se desdobra para dentro e para fora, um olhar que olha para dentro e para fora, interno-externo/externo-interno, uma concomitância disjuntiva, três olhos abertos para o mundo, porque ativa o chamado terceiro olho¹²⁴, Ou seja, o movimento do corpo no espaço provoca uma agitação e desencadeia uma dança de relaxamento e tensão muscular concomitantes. Move-se um composto de forças de pesos de equilíbrios, uma

¹²² “Descrição Morfológica: Trabalha a energia do guerreiro. Possui uma posição-base e três passos de deslocamento espacial. A posição básica consiste em estar com a base aberta, joelhos flexionados apontando para fora, coluna ereta apoiada na bacia. Os braços, ou estão livres, ou seguram um bastão, que posteriormente servirá para ações de ataques e defesas. A partir dessa posição básica, o samurai desloca-se pelo espaço [...] O samurai trabalha, principalmente, com a questão da força [...] e da energia *ánimus*” (FERRACINI, 2001, p.175 – grifos do autor).

¹²³ “Descrição Morfológica: A gueixa trabalha a energia oposta do samurai, a energia *ánima*. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo, somente da imagem mítica de [sic] uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar em seu corpo a fluidez de uma energia muito suave” (FERRACINI, 2001, p.176 – grifos do autor).

¹²⁴ Conhecido como *terceiro olho* na tradição hinduísta, é chamado de Ajna e corresponde ao sexto chakra, ponto de energia que situa-se no ponto entre as sobrancelhas. Este ocular invisível está ligado à capacidade intuitiva e a uma percepção sutil. Descrição Morfológica: “O *terceiro olho* consiste em imaginar um olho no centro da testa, entre as sobrancelhas. Os olhos estão fechados e o ator tenta “ver” e se orientar com o terceiro olho. Num segundo momento, os olhos podem ficar abertos, desde que não se olhe com os olhos reais, mas com o *terceiro olho*. Esse trabalho busca desenvolver uma visão mais interior e uma espécie de relação direta entre esse interior e o exterior. Isso resulta numa qualidade particular dos olhos do ator, que sugere *olhos que sonham*. Esse trabalho se aproximava em muito do que vínhamos desenvolvendo na dança pessoal, ou seja, com os olhos fechados, buscávamos uma maior relação do ator consigo mesmo e uma relação não direta, mas perceptiva, com o exterior” (BURNIER, 2001, p.148 – grifos do autor).

flutuação dançada, que se relaciona com forças físicas, mas também com forças *virtuais*, invisíveis. O fio de Ariadne. “A descoberta do fio de Ariadne não significava necessariamente o ponto de partida da dança pessoal. Ele podia ser o contrapeso, algo que contrabalanceava, que lhe dava a densidade e a tridimensão, a face oculta da lua” (BURNIER, 2001, p.146). O fio de Ariadne à luz da minha experiência corpórea é Ativar as forças do Guerreiro e da Gueixa concomitantemente disjuntivamente, através de um impulso, *élan* que parte da região abdominal, energia, *koshi*. À imagem da ereção muscular de Decroux. Estado que Simioni chamou também de *abismo*¹²⁵. Ou na linguagem da música, a tensão e o afrouxamento das cordas. Uma flutuação que se dá na projeção e no enraizamento.

O *kyû* [uma das cinco notas de base da escala musical chinesa e japonesa] é a expiração, o *shô* [também uma das cinco notas de base da escala musical chinesa e japonesa] é a inspiração. A voz expirada é a voz da terra. A voz inspirada é o céu. *Ritsu* [designa os seis tons *yô*, retirados dos doze tons da música chinesa. *Ritsu* também indica a voz *shu*, delicada e feminina] corresponde ao céu, *ryo* [os seis tons *in* da música chinesa, também indica voz forte masculina] corresponde à terra. Eis porque se escrevem os ideogramas na ordem *rytsu-ryo*. Ora, como os homens vivem agora sobre a terra, eles devem executar o canto votivo [canto que se entoa no começo de uma representação] com a voz *ryo*. *Ritsu* seria a voz da tristeza? Fundamentalmente, como o céu é a base, *rytsu* é a voz da alegria. Esses *kyû* e *shô*, subindo e descendo, dão nascimento à beleza de todas as músicas (ZEAMI in GIROUX, 1991, p.258-259 – grifos do autor).

Para Zeami, conhecer a música é ajudar a colorir a melodia graças a inspiração e à expiração, assim o ator vai conhecer o bem estar, ou seja, exercê-la tranquilamente, sem esforço. A música, está relacionada ao ritmo, está baseado na respiração, um pensamento corporal, a voz nesse trabalho é o corpo que escorre, não necessariamente urgentemente precisa ser emitida sonoramente, mas está presente enquanto música do corpo. No LUME esta imagem-força-tensão-energia, a qual remeti aos japonese primeiramente, está em Terra/Ar:

Trabalhamos também a oposição terra/ar. É a concentração absoluta de forças musculares que nos levam para o chão ou para o ar. O chão é a base e o ar é o vôo. O chão neste caso, não indicava estar com o corpo todo no chão, como se fosse necessário se agarrar ao chão com uma força maior que a de sustentação do peso do corpo através dos pés. Ou ainda, como se fosse necessário invadir a terra, penetrando-a. A busca do vôo é o impulsionar dos músculos no sentido oposto ao chão. É o salto leve e grande (HIRSON, 2006, p.58).

Os orixás no Candomblé, como o próprio Simioni diz, são para muitos religiosos um Deus que se manifesta em um corpo, mas também correspondem a forças vitais da natureza. Para a Umbanda, por exemplo, os orixás são energias puras, tão intensas que jamais poderiam se manifestar no homem, pois desintegrariam o corpo humano. Neste último caso, também se

¹²⁵ Termo utilizado na Oficina *Presença do ator* realizada no Teatro da Caixa Econômica, em Brasília, 2006.

acredita que o organismo mental, corpo, é composto por diferentes gamas energéticas da própria matéria mental e pela matéria mental ser rarefeita, ela possui altos níveis de frequência vibratória, sendo que a um nível mais elevado ou numa frequência vibratória mais alta, o organismo mental alcança um estado atemporal e adimensional. Neste estado alterado, o corpo ainda se mantém pela aura. Então o 'centramento' da pessoa, o encontro com o seu 'eu superior', como a Umbanda nomina, depende de uma aproximação e um distanciamento das ações corporais, um olho para dentro e um olho para fora de si. Neste caso, o 'eu superior' é o contato íntimo com o universo, a desfeitura do corpo para se tornar um campo magnético. É na ectoderme, primeiro tecido formado no embrião, que dá formação ao sistema nervoso e a pele, que são estabelecidas as conexões: o sistema nervoso é a relação com o mundo interno e a pele com o mundo externo (MACHADO,1995), ambos mundo. Mas a pele nada seria sem o resto e os resíduos nada seriam sem a pele.

Compreende-se então como certas sessões xamanísticas particularmente espetaculares contêm metamorfoses do corpo; em Java os *dunkuns* (xamanes) “transformam” os pacientes em porcos selvagens, em macacos, que fazem saltar de ramo em ramo [...] Isto porque a viagem fora de qualquer código significa transposição da fronteira da cultura, e o “corpo puro”, incodificado, possuidor de energias livres deve regressar à natureza para desempenhar o papel de permutador de códigos [...] O significante flutuante surge sempre acompanhado de uma espécie de resíduo do que denota – uma certa energia: sob a forma de um pouco de pele, um osso, um cabelo, um resto de carne seca, um dente. Na Itália do Sul ainda hoje a feiticeira recomenda à mulher que quer atrair o amor de um homem que lhe faça beber uma bebida na qual tivesse deitado algumas gotas de sangue menstrual ou um pouco de pó de pêlos do púbis. De um modo geral tudo que se deita fora, saliva, excrementos, fragmentos de unhas, contém em si poderes, uma vez que se coloca no limiar de vários pares de disjunções: entre a natureza e a cultura, corpo vivo e inerte, entre o interior e o exterior, já que se trata de secreções ou excreções que provém do interior do corpo. Amuletos, talismãs, feitiços, elixires e relíquias conservam em si energias dominadas. É interessante notar que estas marcas do significante flutuante são em si mesmas insignificantes: a sua ínfima dimensão faz sobressair a potência da energia que empregam, também nesse ponto se exprime o contraste entre a ausência de significação do significante flutuante e a presença do poder que ele encerra. Desperdício puro, restos, parte minúscula e inarticulada de um todo – mas desligada por uma separação brusca –, este resíduo nada simboliza, nem um corpo, nem uma força ou um espírito, apresenta-se como o fim da própria evanescência da função simbólica: este bocadinho de qualquer coisa contém uma energia armazenada que faz corpo com ele e que, pela sua qualidade própria, marca apenas um momento nesse fundo energético que circula sob os símbolos (GIL,1997, p.24-27 – aspas e grifos do autor).

Aperfeiçoar no trabalho de ator, neste sentido, é trabalhar com o *Teatro da crueldade* (ARTAUD, 1999) é trabalhar com os resíduos e se esforçar mexer mergulhar fuçar nas tensões fazendo vir à tona refluxos, influxos (atrofia e resistência) para colocá-los *in fluxu*, fazê-las significantes flutuantes, rompendo com cristalizações, “uma espécie de cristalização existencial, uma configuração mais ou menos estável, repertório de jeitos, gestos, procedimentos, figuras que se repetem, como num ritual. Perplexo, você descobre o óbvio: é

isso o que faz com que essas personagens se sintam “em casa”” e que traz essa sensação de familiaridade é a experimentação dessas cristalizações, que foram conquistando espaço “para se exercer, um território” (ROLNIK, 2006, p.33 – aspas da autora). Territórios que por ora se manifestam aparentemente em partes físicas, não-virtuais, o que Wilhelm Reich¹²⁶ (*apud* FADIMAN; FRAGER, 1986) em outro contexto chamou de *courças*. Essa possibilidade de encontrar uma maleabilidade corpórea se inscreve no encontro do corpo-em-vida, um corpo que ganha contornos em correntes molares e moleculares. E então, no teatro, o corpo acompanha esta movimentação de territórios cristalizados e maleáveis. Essa transformação corpórea, pelo significativo flutuante, também pode suceder transfigurações corpóreas como aponta José Gil, e um desenho pode “se configurar no espírito das personagens e no seu próprio” (ROLNIK, 2006, p.33).

Eu lembro muito no início, do treinamento energético que a gente fazia 8 horas, bem lá no início, estava o Simi [Simioni], eu. O Luís chamava outras pessoas pra ter mais gente, ou às vezes era só nos mesmos, ele também fazendo. E às vezes em dias de trabalho aconteciam coisas, você passava por experiências emocionais inclusive, extremas no mesmo dia de trabalho de dores profundas, de choro, de risos, de brincadeiras, de coisas muito diferentes, e ele falava que eram coisas que estavam escritas no teu corpo e que “vocês estão dando forma”. Então acho que essa foi a nossa maneira de acessar a memória, que é individual. Então são coisas da memória que vem. Uma outra maneira de trabalhar a memória, e o Luís falava isso, por exemplo, das ações do pai, isso é interessante! O Grotowski falava que o ator ele tem que entrar nesses universos, mas não assim de fazer a imitação daquilo, isso é um outro caminho. A imitação é um outro caminho, até depois que eu lembrei da figura, que eu fazia isso, ah! É verdade, é o Valdo, chamava Valdo, daí a minha memória mesmo, e aquilo que tinha saído do corpo é claro que daí eu colori mais a coisa. E ele falava que o ator começa a ficar interessante, quando começa a fazer coisas que vêm dos avós, dos pais e que vem de outras vidas inclusive, que vêm dos seus ancestrais, certo? O Grotowski tinha esse lado místico e talvez muito forte, então comigo o trabalho com a memória foi mais por aí. Tem outras maneiras que... claro que com a coisa da *mimesis corpórea* é uma outra maneira de acessar memória também, é um outro jeito, só que com a *mimesis* eu não trabalho muito assim. No *Kafka* eu trabalhei um pouco porque como palhaço você trabalha, porque o palhaço também tem isso de ver e... só [...] sem esse rigor da metodologia da *mimesis*, era essa ação aqui, ou essa voz, mas é mais essa impressão, que danças essa impressão causa no meu corpo, mas é bom. É isso, eu acho, sobre a memória. Acho que eu tive o privilégio de ter contatos com outros mestres, que foram mestres, meus mestres por momentos mais curto de tempo, mas com os quais eu aprendi muito, que foi a Natsu Nakajima¹²⁷ que foi a primeira bailarina Butoh que o Lume trouxe, em 91 ela veio, que foi quando a gente percebeu na verdade, foi por isso que ela veio, quando o Luís percebeu que o que a gente estava fazendo em termos de *dança pessoal* tinha um pé no Butoh muito grande. O Luís sim, mas nós, eu, Simi [Simioni], nunca tinha visto Butoh, não sabia o que era, nada. O Butoh também trabalha com o princípio

¹²⁶ Wilhelm Reich (1897 – 1957), psiquiatra e psicanalista austríaco “As primeiras contribuições de Reich estão primordialmente baseadas em seus conceitos de caráter e courça caracterológica, que se desenvolveram a partir do conceito psicanalítico da necessidade do ego de defender-se contra forças instintivas. Segundo Reich, o caráter de um indivíduo inclui um padrão de defesas consistente e habitual. Em primeiro lugar, Reich discutiu este padrão em termos psicológicos e, então, gradualmente, veio a associar várias formas de resistências caracterológicas a padrões específicos da courça muscular. Ele enfatizou a importância de perder-se e dissolver-se a courça muscular, além de lidar-se analiticamente com o material psicológico” (FADIMAN; FRAGER, 1986, p.90).

¹²⁷ Natsu Nakajima é dançarina japonesa de Butoh, e realizou diversos intercâmbios com o Lume.

que a dança do ator tem que ser algo muito pessoal, que tenha haver muito com as memórias dele, com a maneira particular dele de usar o corpo, com a história de vida, as necessidades que quer dizer, o Butoh também tem isso, e a gente tava fazendo isso aqui, então, o Luís conheceu a Natsu numa ISTA, em que o ODIN e o Barba organizam, e convidou a Natsu pra vir. E ela também me abriu porque no meu trabalho de *dança pessoal* naquela época, eu trabalhava com essa coisa do terceiro olho, por exemplo, sem saber o que era isso. E daí quando a Natsu veio... o Butoh era isso, a partir daqui a dança. Quando ela veio, nossa! o terceiro olho! E foi com ela que eu me aprofundei nesse trabalho. A primeira vez a gente montou, montou e dirigiu o espetáculo que era eu, Simi [Simioni], e mais alguns convidados, e a Natsu dançando também, foi apresentado no Festival Internacional de Campinas quando ainda existia. Bem, acho que foi o primeiro ou o segundo e também em São Paulo. E também na Natsu eu senti tudo isso que eu falei do Luís, eu sentia essa dureza, esse rigor, mas essa dureza com amor, digamos. É dura porque quer que você cresça, e muito conhecimento. A Natsu tinha sido da primeira geração de alunos Tatsumi Hijikata¹²⁸ que foi quem criou o Butoh, então ela era uma assumida, é ainda. Porque ela continua né? Ela veio essa vez e ela voltou umas três vezes se eu não me engano, me ajudou muito na época da montagem do *Cnossos* [espetáculo do LUME]. Veio, justamente quando o Luís tinha falecido e a gente tinha que terminar o espetáculo, ele morreu antes da coisa acabar, tinha uma data, um festival que ia apresentar, então ela foi uma outra mestre (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

“O butoh é dança, antes de mais nada. É ainda teatro, pois é uma expressão cênica. Também é performance, arte de risco e improviso [...] arte-do-corpo [...] o corpo caminha para a frente em direção ao passado imemorial [...] Sabiamente Ohno prefere definir o que faz [butoh] através de imagens simples como flor, pássaro, vento, lua, o ventre materno, o casamento entre o céu e a terra...” (BAIOCCHI, 1995, p. 20).

A partir do encontro com os princípios do Butoh o LUME estreitou ainda mais a sua relação de investigação da dança pessoal. Elementos fundamentais para a compreensão da dança pessoal no LUME são os conceitos do teatro japonês trazidos por Natsu, no encontro com o LUME, *Jo-Ha-Kyu* e *ma* (ZEAMI in GIROUX, 1991), “*jo*: a fase do começo, quando a força se põe em funcionamento como se vencesse uma resistência; *ha*: a fase de transição, ruptura da resistência, desenvolvimento do movimento; *kyu*: a fase da rapidez, do crescer sem freios até a parada imprevista” (BARBA *apud* BURNIER, 2001, p. 149) e o *ma* “é a ação na imobilidade, uma pausa suspensa no espaço, mas que continua no tempo [...] A imobilidade móvel abre campo para a noção de vibração, pois de fora não existe movimento, mas interiormente existe algo que vibra” (BURNIER, 2001, p. 149). No trabalho com ritmos no Butoh, o diálogo exterior é provido de menos tensão, exigindo do ator o mínimo esforço enquanto o diálogo interior sustenta mais tensão, ou essa vibração do *ma*, da qual falou Burnier.

¹²⁸ Tatsumi Hijikata (1928-1986), performer e coreógrafo japonês, um dos criadores do Butoh.

No Butoh, segundo minha compreensão, quanto maior será o enraizamento, maior será a árvore. Enraizamento que permeia suas memórias, enraizamento que também é resistência física das pernas, a base, enraizamento que permeia os pés, “*Os pés que saboreiam o chão* [...] Para Natsu, tratava-se de deslizar o pé pelo chão docemente, como se tateando e saboreando o chão e suas nuances” (BURNIER, 2001, p.148-149 – grifos do autor). Com os pés ora lambendo o chão ora fincados no chão, as dimensões por onde você cresce são várias, se trabalha a percepção da força elementar do corpo-memória, lembrando-se sempre de quem você é, e se tateia o princípio de você como espaço da alma, a alma se torna inspiração da dança pessoal, uma “noção de liberdade onde o corpo do dançarino se transforma não em um instrumento didático de uma técnica pré-imposta, mas em movimento natural do corpo, expressão pura da alma humana que nele habita” (BAIOCCHI, 1995, p. 10). Por essa via é que houve encontros entre a prática do Butoh, de Natsu Nakajima e o trabalho do LUME, sendo que para Burnier, o mais relevante foi justamente a noção da não-interpretação, ou seja, “O ator não interpreta, ele é” (BURNIER, 2001, p.149).

O ator é Corpo que se desdobra em formas, porque a força do material do ator “não está em seus códigos, mas na vida que eles contêm, na *vibração* que eles emanam”, o ator com sua dança pessoal não fixa uma base melódica, ele deve ser pois como um músico de *jazz*, que improvisa e cria todos os dias a sua dança pessoal (BURNIER, 2001, p.152 – grifos do autor).

Por isso, “O trabalho de treinamento energético busca “quebrar” as *doxas* e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do LUME, chamamos de energias potenciais do ator” (FERRACINI, 2006, p.154 – aspas do autor). Por isso o LUME trabalhou e trabalha com o energético, com a *exaustão física* (GROTOWSKI, 1971). O energético é um processo de preparação corporal do ator, no qual busca-se uma movimentação de ritmo rápido e intenso, sem pausas, para alcançar o cansaço ou esgotamento físico. Mas esse cansaço nada tem haver com desfalecer, passar mal... embora a grande movimentação da energia e abertura de outros espaços corporais provoque algumas mudanças na dinâmica corporal, causando náuseas, por exemplo. Com esses estímulos pretende-se que o ator se concentre na atividade proposta mantendo um desprendimento de um 'racionalismo', digamos. Após ter atingido o esgotamento físico há o momento que se aproxima de um relaxamento, onde o ator consegue entrar, no que eu chamo de uma *corrente in fluxu*, após descobrir tensões o ator consegue chegar ao ponto de dançar os impulsos com fluidez, ainda que tenha dificuldades com alguma

emoção ou com alguma dor, por exemplo, na verdade, me parece que no momento desta *corrente in fluxu* o ator consegue dançar as suas próprias dificuldades. Correntes que Raquel Hirson chamou de *energia convergente e energia divergente*:

A dança pessoal trabalha prioritariamente com uma *energia convergente* e o *energético, divergente*. Digo prioritariamente, pois em ambos os casos as duas qualidades de energia (convergente e divergente) são manipuladas. O que acontece no energético é que há um movimento de convergência inicial, mas um lançar-se posterior muito mais intenso. O objetivo maior é lançar para fora (HIRSON, 2006, p.70 – grifos e parênteses da autora).

Não sei se estas energias acontecem necessariamente simultaneamente, uma depois a outra, também não sei se o objetivo maior é lançar-se para fora, mas ainda mergulhar-se dentro e 'fora'. Talvez o 'fora' que Hirson aponta seja também conseguir colocar essas energias em relação, potencializando as energias divergentes trabalhadas no energético. Assim, cria-se uma outra “dimensão de atuação de nossas potencialidades” (SIMIONI, 1998), dimensão essa que, como não consegue eliminar todas as dificuldades, parece compreender os desgastes físicos, mentais e emocionais, transformando-os em uma dança. O ator deve ter disposição para seguir calmamente um treinamento, sem pausas, e o trabalho com o energético exige muita disposição. Essa prática desenvolve a capacidade de diagnosticar algumas tensões, que bloqueiam a energia e impedem que muitas vezes se alcance a fluidez do movimento, da ação. O trabalho com o superaquecimento do corpo exige do ator um trabalho contínuo de movimentos e respiração, a exaustão proporciona um estado de alerta, principalmente porque há uma aceleração do ritmo interior e intensificação da respiração, cansaço! A pergunta que acompanha esse treinamento é como canalizar a energia produzida e como aproveitá-la?

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo do avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele mas o “de dentro”. Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz (SIMIONI, 1998, p.55 – aspas, grifos e parênteses do autor).

Então, eu tento aqui agenciar as experiências com o LUME para compreender duas questões. A primeira: as ações dinâmicas, segundo os princípios de exercícios psicofísicos em

relação aos vetores espaço-tempo-energia - Trabalho = energia consumida ao longo de um percurso, com uma variação térmica. Energia que muda de natureza e de local, por isso, é potência - os quais determinam os limites, as tensões, do corpo do ator, do *performer*, e os obriga trabalhar as tensões corpóreas. E a segunda: a composição, o sentido do movimento, num domínio criativo para a cena onde são identificados aspectos dinâmicos da ação. Experimentação das possíveis dinâmicas do corpo do ator a partir de uma matriz, ou seja, uma espacialização do corpo utilizando não só relações coreográficas e dramatúrgicas, um corpo musical que dança. Corpo que atua numa *dramaturgia-coreográfica*.

“A elaboração da dança pessoal do ator significa um aprofundamento considerável na pessoa, um contato com elementos profundos, energias potenciais primitivas que serão então dinamizadas, resultando ações físicas precisas que serão, por sua vez, memorizadas, elaboradas e aprimoradas. Somente então temos a articulação de uma *língua de ator*” um músculo articulador dessas experiências sensíveis, língua que é constructo de uma experiência consigo mesmo “filha desta relação íntima e profunda consigo mesmo” (BURNIER, 2001, p.162). Com o treinamento técnico e o treinamento energético e com o desenvolvimento conceitual o LUME se descobriu, descobriu então a *dança pessoal*, como escreve Burnier:

Essas duas formas de trabalhar o ator originaram, em nossas pesquisas, métodos distintos no processo de elaboração técnica. Decorrente de um mergulho visando dinamizar energias potenciais do ator, disciplinando esse processo, convertendo-o em signos codificáveis e estruturáveis em uma técnica pessoal, chegamos a um resultado que chamamos de “técnica pessoal” ou de “*dança pessoal*”. Um outro, por sua vez, 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. Chamamos esse processo de “imitação de corporeidades”, ou de “*mímesis corpórea*”. E, por fim, outro ainda, muito particular, que na realidade navega com ambas as metodologias acima mencionadas e que tem a importante função de contrapeso entre o rigor e o improviso; mais próximo da *commedia dell'arte*¹²⁹, é um teatro de improvisação codificada: o *clown* (BURNIER, 2001, p.28 – aspas e grifos do autor; nota minha).

No processo de investigação dos treinamentos, o LUME abraçou, portanto, o *clown*¹³⁰ e a *mímesis corpórea*¹³¹ como caminhos possíveis no encontro de um treinamento pessoal.

¹²⁹ Forma teatral que se desenvolveu na Itália no século XVI, no período da Renascença, e difundiu-se em toda Europa nos séculos sucessivos. Até o momento do Renascimento não se tem muitos registros de como era a performance dos atores, mas se sabe que havia geralmente um rígido treino de declamação do texto, sendo o ator, um intérprete textual. Na da *Commedia Dell'Arte* o que se tem notícia é que a formação e o treinamento dos atores eram realizados principalmente através de imitações do cotidiano e a atualização cômica desse material em cena (BARNI, 2003; BERTHOLD, 2000; CARVALHO, 1989).

¹³⁰ Para conhecer mais detalhadamente o trabalho de *clown* do LUME sugiro ver: BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002. ; e ainda, FERRACINI, Renato (organização). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

¹³¹ Para conhecer mais detalhadamente o trabalho de *mímesis* do LUME sugiro ver: COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...* relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

Na criação de um *clown* o ator mergulha em um processo que é extremamente doloroso, pois deve se confrontar “o artista” consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa (BURNIER, 2001). O clown no trabalho do LUME busca o sentido cômico do ator naquilo que é profundamente humano. O clown dialóga com as qualidades tensionadas do ser humano, porque investiga não o caminho da negação de seu ridículo, por exemplo, mas faz aflorar a negação afirmando-a. É a exposição de qualidades com as quais o ator briga, digamos. A beleza corpórea, neste aspecto, não está somente relacionada à “qualidade” clássica do belo, mas relacionada ao povoamento de intensidades e à percepção das potencialidades dessas “qualidades”. A “Qualidade” é compreendida, portanto, não como mérito, mas como possibilidades e potências criativas em suas diferenças e que podem ser trabalhadas com diferentes qualidades de energia e dinâmicas corporais-espaciais, em suas intensidades.

Através da Dança Pessoal, temos o ator e suas emoções dilatadas corporalmente. Esse ator extrapolou seus próprios limites, mergulhou em si mesmo e colocou para fora, através do corpo muscular, todo seu arcabouço. Suas emoções foram exploradas ao máximo e dominadas. Agora ele, o ator, deve saber controlá-las. O ator deve ser o “Senhor das Emoções”. Depois desse mergulho ele traz à tona, corporificando, essas emoções, não realisticamente, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extra-quotidiana. Estamos buscando a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo sua dor, sua sensualidade, sua alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo – dilatados. Temos aí um monstro, isto é, a expressão no máximo de intensidade de emoções que o ser humano – por exigências da sociedade – costuma conter. Com a dilatação de todas essas energias, o ator entra em um outro estado de trabalho, uma segunda etapa, à qual chamamos *nível sutil*. E nesse nível sutil a energia toma corpo. Não mais corpo muscular, mas corpo energético, abrangendo tudo o que decorre desse “estado”. Agora o corpo muscular é a “lenha” para gerar o fogo (corpo energético e energia sutil). Nessa etapa de trabalho, quando o ator chega a esse nível, faltam-lhe aspectos importantes para dar continuidade ao trabalho. E nesse ponto inicia-se o trabalho de clown em nossas pesquisas (SIMIONI, 1998, p.55 – aspas, grifos e parênteses do autor).

“O clown é aquele que fica face a face com todas as direções do ser humano, ou seja, revelando-as e permitindo que possamos rir de nós mesmos” (PUCETTI in FERRACINI, 2006b, p.153). A prática do clown, no LUME parece ser uma busca constante pelo risco de se revelar profundamente através da experiência de cada um e da inocência de cada um, como sugere Sue Morrison, pois “A inocência sem a experiência é uma coisa boba e o clown não é uma criança, não é apenas inocente. O clown tem vivência” (PUCETTI in FERRACINI, 2006b, p.153) e ao mesmo tempo quebrar a seriedade do trabalho do ator com brincadeiras, com o devir-palhaço, com o devir-criança, que traça uma linha de fuga nos aspectos nominados “normais”. Os corpos que investigam o clown não são vistos sob a ótica dos “semelhantes”, são, sobretudo, diferenciáveis, mas não classificáveis, em *devir*.

O clown talvez seja a multiplicidade das qualidades escondidas e que podem ser criações potentes, que podem ser realizadas e experimentadas na arte. O clown é então a potencialização da negação e da afirmação concomitantes. Um desafio árduo, expor as "qualidades" consideradas grotescas ou não desejáveis, ligadas por laços sociais de organizações coletivas as quais são tanto repreendidas. “Temos o ator com suas energias dilatadas (o Monstro) e energias delicadas (o clown). Juntando, colocamos coração nesse monstro e o monstro deixa de ser monstro. Esse era o fio condutor necessário para desenvolver as energias mais sutis às quais chegamos com a dilatação do corpo, que passou a assumir as características de ‘dilatação do ser’” (SIMIONI, 1998, p.55 – aspas e parênteses do autor).

Nossa única esperança está nos extremos – na união dos opostos – fazendo com que a derrubada das convenções que sufocam o sofrimento e o terror sejam acompanhadas do riso, e as experiências com o tempo e a consciência, com os rituais do amor e da morte, contenham áspera somente da experiência e da vida. O teatro é o estômago no qual o alimento se metamorfoseia em duas igualdades: excrementos e sonhos (GUINSBURG, 2001, p. 89).

Talvez, não seja necessariamente uma união dos opostos, mas pode ser ao menos, a percepção destes opostos e a possibilidade de criar com a multiplicidade do que Jacó Guinsburg, chamou de excrementos e sonhos. O clown coloca na luz aqueles aspectos que o ser humano retém e esconde até de si mesmo, para se proteger e para poder conviver em sociedade. E o sentido cômico do ator para Ricardo Puccetti, por exemplo, está justamente na relação com o público, no olhar o outro com essas "qualidades" estendidas, potencializadas em uma relação: "Exatamente a técnica do palhaço, do cômico vamos dizer assim para generalizar, é o saber estar vivendo o momento. Acho que a técnica de cada cômico, pode ser assim os mais diversos caminhos [sic], busca chegar nisso. Que é ter essa a capacidade de dentro do repertório dele, dentro da estrutura do número ou do espetáculo, ele ter a capacidade de chegar até jogar tudo isso fora se o momento pedir ou de incluir o que acontece no momento e aquelas pessoas que estão ali" (PUC CETTI in OLIVEIRA, 2008, p.114).

O clown exige também uma proeza, freqüentemente ao inverso da lógica; ele põe em desordem uma certa ordem e permite assim denunciar a ordem vigente: deixa cair o chapéu, vai apanhá-lo mas, desajeitadamente, dá-lhe um pontapé e, sem querer, pisa na bengala que lhe joga de volta o chapéu nas mãos. O clown erra onde não esperamos e acerta onde não esperamos (LECOQ *apud* OLIVEIRA, 1987, p. 117).

O clown trabalha então, com o que na sociedade pontuaram como erros e acertos. E o desenvolvimento de sua técnica, talvez seja encontrar as fragilidades destes erros e destes acertos. O LUME, para encontrar suas técnicas clownescas entrou em contato com práticas de

mestres do clown de diversas partes do mundo como Philippe Gaulier (Inglaterra), Waldemar Seissel (Brasil), Nani Colombaioni (Itália), Jaques Lecoq (França), Sue Morrison (Canadá), Angela de Castro (Brasil/Inglaterra), Franki Anderson (Inglaterra).

Com o conceito de corporeidade e através desse encontro com essas qualidades sutis do clown, e da percepção desses erros e acertos, utilizando princípios da dança pessoal é que o LUME desenvolve o *clown pessoal* (BURNIER, 2001). Ou seja, embora haja técnicas para investigar princípios do clown, não há como criar um manual do clown. É uma escolha de trabalhar e evidenciar as especificidades de cada corpo e sua experiência, em seu momento histórico e da preferência de cada um. As características dos princípios na busca deste clown pessoal, supostamente inerentes ao grupo, transmitidos não apenas pela herança biológica, pela educação, pela cultura, também são inscrições no corpo, memórias, em processo contínuo de transformação e atualização.

Depois de aprofundar este tema, percebemos que faltava ainda mais um elemento para podermos avançar. Temos o “ator pessoal”; ele desenvolveu e codificou suas energias pessoais, seus movimentos pessoais, seus gestos, seu modo de agir, sua lógica, recolhendo, assim, um universo de materiais e de composições. Esta é a sua lógica. Para avançar, ele precisa descobrir o universo do outro. Surge, então, no LUME a “Mímesis Corpórea”, a terceira linha (ramificação) da pesquisa que, como o clown, se desenvolve por si só, para qual é elaborada uma técnica própria, mas com destino marcado, que é o avanço da técnica de ator a que nos propomos (SIMIONI, 1998, p.55 – aspas e parênteses do autor).

A *mímesis corpórea* (BURNIER, 2001) no trabalho do LUME também surgiu da observação da gestualidade do brasileiro do interior do Brasil, escolha que os integrantes do LUME fizeram por estar mais próximos das raízes da cultura brasileira, movimento que está ligado ao projeto inicial do LUME 'Antropologia teatral e Cultura Brasileira', como explicitado anteriormente neste Movimento da dissertação. A *mímesis corpórea* é também uma ampliação-amplificação do olhar, um olhar que foca e se espalha, que procura reconhecer a si mesmo e se aproxima e se estranha e se confunde com outros territórios geográficos.

O olhar para o ator tem que se transformar em ação física. Não lhe basta a observação, ele tem que ser capaz de materializar o movimento causado pelo estímulo externo. Esse é o momento intermediário entre o treinamento e a cena em si. O tempo da coleta é cíclico e a cada recomeço, um novo passo é acrescentado. De tempos em tempos, surge a necessidade de se reabastecer de novos estímulos. A coleta não necessita estar sempre vinculada a produção de uma obra ou tema específico, pode também ser utilizada como simples exercício. Busco a matéria-prima do meu criar, partindo da exploração de distintos universos: imagens (pinturas, fotos, desenhos), objetos, animais, pessoas, textos literários, músicas. Desde o princípio percebi o quanto era instigante a incorporação desses elementos, fui seguindo passos e intuitivamente descobrindo novos. Cada um desses universos possui características próprias que os diferem entre si e assim foram sendo

manipulados, respeitando o que cada um tinha a oferecer e o que eu conseguia assimilar em cada fase [...] A dinâmica diária de trabalho sempre partia do treinamento, da dinamização das energias para depois manipularmos e darmos corpo ao material escolhido, fosse ele oriundo de fotos, textos ou outra fonte qualquer. Pretendíamos que desde o primeiro momento o contato com o material ocorresse com o corpo dilatado, para que sua incorporação não se desse pela via racional [...] Um dos fascínios é pela complexidade exigida no desenvolvimento e expansão do olhar, da observação precisa, necessária para a absorção das diferentes nuances que compõem a corporeidade de um indivíduo. "Observação profissional" [...] expressão utilizada por Luís Otávio Burnier para denominar o olhar treinado que após muito observar, detecta informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo; que não são evidentes, nem óbvias num primeiro olhar, mas estão impressas, determinando o ritmo, os impulsos, as tensões, os níveis de energia, a organicidade na articulação do todo e a coloração de cada pessoa. Esses elementos compõem o que denominamos de *corporeidade* (COLLA, 2006, p.60-71 – aspas e grifos da autora).

As metodologias da mimesis corpórea começaram a ser estudadas com Luís Otávio Burnier e continuaram se desenvolvendo e se aprofundando, principalmente com Jesser, Raquel, Ana Cristina e Renato, abrindo um canal justamente na percepção das vibrações das observações das corporeidades, na compreensão de como imprimir sentido a partir das próprias vibrações, tornando potente o corpo observado. E ainda, compreendendo como foram acontecendo as transformações dos procedimentos, a partir dos processos de experimentações dos espetáculos.

Quando a gente começou, o primeiro contato que eu tive foi dentro desse projeto o *Tal qual [Taucoauaa Panhé Mondo Pé]* que eu falei. Que ali, o Luís, ele tinha trabalhado na criação do espetáculo *Macário*, que ele trabalhou com meninos de rua; depois ele tinha trabalhado com as meninas que fizeram o *Wolzen*, que era uma pesquisa num hospital psiquiátrico, em cima da *Valsa nº 6* [texto de Nelson Rodrigues], era o ponto de partida, [depois] deixaram o texto de lado do Nelson Rodrigues e foram para o hospital psiquiátrico, para coletar as ações, via esse trabalho da mimese... esse olhar de ir a campo. Então, ele tinha esses trabalhos, ele tava começando a desenhar isso, de que maneira isso seria transmitido. Então, a gente pegou, bebeu nessa fonte, mas pegou a coisa bem em aberto, ainda com muitas possibilidades de desenvolvimento. E quando a gente foi vivenciar esse processo dentro do *Tal qual [Taucoauaa Panhé Mondo Pé]* também foi uma coisa bastante específica porque fomos a campo tendo tido uma pequena experiênciazinha só do que seria trabalhar com a mimese. Ele tinha feito um primeiro exercício com a gente de ir pras ruas de Campinas, e que foi apavorante. Porque aí, aquele negócio, aí, eu vou pra rua, o que que eu faço? quem eu olho?... a pessoa já percebeu que eu estou seguindo. Então, sabe? Eu vive todos esses conflitos de “o que que é isso? o que que é isso?”. Sem muitas ferramentas. Ao mesmo tempo, serviu pra dar aquela [...] “Opa, se liga”, não é? Aí, a gente foi pra sala, colocou no corpo e ele pediu pra mostrar. Quando eu fui pra sala, pra pôr no corpo, eu falei “Cara, não deu nada. Eu passei o dia inteiro seguindo essa pessoa e não sei nem como eu fiz com a minha mão, como exatamente é o corpo, como exatamente é [tal coisa]... Ali, foi fundamental esse primeiro dia, porque me deu a dimensão do tamanho que seria esse trabalho e o que é que eu não [sabia]. Então, me deu muito essa valoração do que eu tenho que ver, como é que é essa observação, o que é exatamente essa observação. Eu digo isso, porque a gente não recebeu essa técnica [logo de cara] “faça isso, faça isso”. Isso foi sendo elaborado através do caminho, ao longo desses anos. Num primeiro momento a Luê, que foi uma das meninas do *Wolzen*, nos deu várias dessas sistematizações. Isso foi bom. Com a experiência dela, ela já conseguia encurtar os caminhos pra gente. Ao mesmo tempo, a experiência dela era

isso, de ir a campo, voltar a sala, ir a campo, voltar a sala. O hospital tava ali fixo, ela ia ali e voltava. A experiência que a gente teve foi de “vou viajar quarenta dias e não tenho nenhuma sala no meu caminho e volto pra sala depois de quarenta dias”. Então, isso nos obrigou também a sistematizar o processo de uma outra maneira. Que era como trabalhar esse registro, como funciona. É anotação? É registro fotográfico? Um gravador? Quais são as ferramentas que a gente vai estar usando pra isso ficar fixo, pra quando eu ir pra sala eu não me sentir absolutamente perdida só com a minha memória do que é que foi aquela vivência. Pro meu caminho, essa descoberta da mímese, que pra mim é uma paixão, teve muito a ver também, não só de como eu teatralizo isso, de que maneira essa consciência do corpo que ela me traz, enquanto pontos de projeção, retração, tensão, qualidades de energia,... ela também me serviu muito pra EU Cris, porque eu não separo muito do eu Cris atriz, do eu Cris pessoa, eu Cris mundo. Ela [a mímese] leva com esse trabalho de ir a campo, você ter que se tornar poroso aquele lugar e trazer aquilo pra sala de trabalho. Eu acho muito fascinante isso, de ter que sair do meu mundinho, do meu conforto, dos meus medinhos, dos meus “nãñãñã”, e ter que estabelecer um contato, abrir uma porta, me abrir. Então, nesse sentido, do amplo, de como eu acredito no trabalho do ator, ela é uma pérola, eu acho, no caminho. Nesse sentido do campo, que eu acho que influi diretamente no seu trabalho. Desde a maneira que você vai a campo, como o tema desse campo, eu acho que ele está diretamente conectado com o que vai ser o resultado do trabalho, a estética desse trabalho muitas vezes eu vinculo a isso, ao próprio processo do campo. Então pra mim, nesse sentido, ela é uma pérola, não só é uma ferramenta. E também no sentido depois de todas as infinitas possibilidades que tem de você combinar e trabalhar esse material. E aí, pra cada espetáculo, acabou que a gente acabou desenvolvendo uma maneira de ir a campo. Porque, sei lá, eu vivi um campo foi entre Tocantins e Goiás, no interiorzão, um outro que foi só pro Amazonas, um outro que foi só com moradores de rua e, cada um imprimia dinâmicas que eram diferentes, porque eram Estados diferentes e universos diferentes. A rua me trouxe outra maneira de abordar, outros medos, outros olhares. Então, também daria pra dizer, que nesse percurso também, até hoje, ainda ele não é um método cristalizado. Acho que num próximo trabalho que isso seja absorvido, vai ser com outro olhar, não só na maneira de coletar [o material], como na maneira de teatralizar e codificar também esse material [...] Porque um pouco resumindo, eu não sei se os outros falaram sobre isso com a mímese, mas, por exemplo, no *Tal Qual [Taucoauaa Panhé Mondo Pé]* e no *Café com Queijo* também foi isso, era o que a gente chama de *mímese pura*, isso de ir a campo e olhar aquela pessoa, ok. Vou selecionar a Maroquinha, Antônio, Dona Maria, e vou colocar aquela corporeidade no meu corpo, vou colocar aquela pessoa, o contexto dela, a musicalidade dela, as ações vocais dela [no meu corpo], e vou criar daí uma partitura. Que possível de ser colocada em relação ou de ser trabalhada no espetáculo de maneira isolada [...] no *Afastam-se vacas [Afastem-se Vacas que a Vida é Curta]* que a gente também usou a mímese já encontrando com a Anzu Furukawa, com o Butoh. Ali já era uma outra notícia que ela trazia, porque ali, ela já não tinha tanto interesse pela mímese pura, ela tinha um olhar mais de dança dentro daquilo. Então, por exemplo, tem Seu Teotônio que tem noventa anos, pra ela... ela [Anzu] chega [e diz] “Ah, eu quero que ele tenha cento e cinqüenta anos”. Opa, e aí, como eu faço esse corpo de cento e cinqüenta anos? Eu tinha esse princípio, então eu vou dilatar aquilo, envelhecer com essas tensões ao ponto de chegar isso. Então, ali já reverteu, já foi usado de uma outra maneira esse trabalho da mímese. No *Um dia* que já foi esse outro processo, a gente já tinha outro desejo. Quando foi a campo, já não foi com a idéia de fazer esse morador, esse morador [uma coisa específica]. Já era “quais as qualidades que existem na rua que podem ser codificadas, e ações e etc., sem necessariamente eu entender a essa pessoa, e fazer ela de cabo a rabo?. Quais são essas qualidades?”. Que tem a ver também com esse universo da rua, que a gente via algumas qualidades que realmente... porque uma das coisas da mímese é: eu não vou fazer qualquer idoso. Eu vou fazer esse, porque existe uma singularidade, uma qualidade de energia que interessa. Ter passado por esse primeiro fio foi fundamental. Eu não teria como tirar essa primeira vivência e já pular pra pesquisa do *Um dia*, por exemplo. Eu precisei passar por essa cura, pra poder chegar a uma outra sem correr o risco de estar fazendo a mesma coisa, estar

Me fazendo e não... justamente isso da mímese, de você tentar se “desvestir” o máximo possível e incorporar uma outra qualidade. Nesse caso então, a gente já foi em campo com esse olhar de mapear essas pessoas, essas qualidades e essas ações. Então, quando o material foi levado pra sala não tinha necessariamente esse primeiro momento tão mecânico de colocar aquela voz, aquele corpo, aquele ‘tudo’. Já era como essas qualidades mapeadas são coladas no corpo e, dali em relação a outros materiais, entre eu e Raquel, a relação daquela qualidade é que geraria alguma matriz, alguma coisa que faria parte do espetáculo. Então, isso já muda absolutamente essa maneira de utilizar desse trabalho (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2009).

As impressões do olhar são rascunhadas cuidadosamente e depois não se tocará como tocou o observável. Na mimesis dedos imprimem mais que uma matéria. Não imitam, antes, se ativa um corpo que toca para muito mais além das cordas... num tempo suspenso em mãos, não é mais, pois, uma recordação do trabalho de coleta, pois recobra-se a imagem perecível ao tempo. Corpos mergulham nos estimulantes metatarsos, metacarpos, caudos de prazer sumindo sobre notas irreconhecíveis de um corpo vibrátil.

Primeiro que o não imitar... é lógico que ela é fruto de uma observação e esse olhar que tenta trazer em princípio pro corpo o mais parecido ou mais próximo daquilo que a gente observou, mas ele vai ser sempre uma dança, na verdade, das minhas vibrações, das minhas sensações. Isso eu acredito que aconteça com qualquer ator. Então, por isso, mesmo pra mímese, todo o nosso treinamento é uma via super importante. Porque é ali que, na verdade, eu vou começar a me pesquisar, a descobrir outras potencialidades, outras energias, outras qualidades. Pra que... quando eu observo o outro, na verdade, eu entro em seqüência com aquilo que eu observei, né? Aquilo que na verdade eu percebi no outro. E aí, quando a gente traz pra cena... isso na verdade depende um pouco do objetivo. Porque cada espetáculo também quer um pouco uma coisa. Quando a gente começou, né? Quando você cita o *Tal Qual [Taucoauaa Panhé Mondo Pé]*, foi o primeiro espetáculo, era isso mesmo. O Luís falava “vamos trazer essas pessoas”, né? Vamos fazer com que, tentar fazer com que o espectador tenha uma sensação muito semelhante, muito próxima àquela que vocês tiveram quando tiveram contato com essas pessoas. E aí, quando a gente fez o *Contadores de Histórias*, que acontecia aqui na casa, então, a gente quis sublinhar isso, né? Aproveitando que a nossa sede é um casarão antigo da década de 50. Então, a gente colocou as pessoas que a gente conheceu nos ambientes também muito parecidos com os quais a gente as conheceu. Na sala, na cozinha, na fogueira, na varanda, misturando um pouco... lógico também, com as figuras da fantasia... então, lobisomem nas matas, a gente tinha um espaço muito maior na época, com muito mais árvores. Então, pra que eles realmente tivessem essa coisa de chegar perto. O cheiro de feijão cozinhando, a pipoca, o bacon. Então, tudo isso. Quando a gente faz o *Café com Queijo* já é um pouco diferente disso, porque, ainda que a gente queira, ainda que continue um pouco essa busca dessa sensação de conhecer essas pessoas que a gente conheceu, as pessoas entram num outro ambiente, né? Um ambiente, um teatro, né? Não é um teatro, mas é uma sala. Nitidamente tem um cenário, com cortinas de retalho, as mulheres estão sempre de vestido, com um único figurino, os homens com um figurino básico, uma camisa e uma calça. Então, ainda que eu faça um homem e coloco um chapéu, ou mudo e coloco uma calça. Então, foge um pouquinho disso, né? Embora eu ache que a maneira de olhar, de estar com o espectador, acaba levando ele um pouco pra dentro do universo daquela pessoa. Essa coisa da gente estar perto. Quando a gente faz *Um dia*, por exemplo, que é essa observação já da rua, ele é menos o fazer com que a pessoa tenha a sensação de estar na rua, mas é um pouco o mostrar que aquelas pessoas [da rua] são humanas também, né? Aquelas pessoas, que várias vezes a gente passa e ignora, elas tem alguma coisa a dizer. E a gente foi em busca do que que elas tinham a dizer. Então o espetáculo tenta um pouquinho colocar isso. A visão

delas do mundo que a gente muitas vezes não tem a oportunidade de saber simplesmente porque elas são muito difíceis de se relacionar mesmo. Então, é um pouco isso (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2009).

Um corpo atravessado em direções que o tangenciam e o recortam. Um corpo que experimenta a mimesis corpórea é, sobretudo, um profundo e triunfante espírito musical novo e vibrante que afrouxa e arrebenta e comprime e dilata na observação de territórios existenciais. O humano. O humano a partir de um estrangeiro: curiosidade que se compõem de generosidade, quando escolhe por aproximações desejantes as qualidades de energia, quando se imprimem outras energias das suas próprias experiências; e de distanciamento do observável para se aproximar de outras multiplicidades suas. Rápida ou lentamente quente e frio, a memória-corpo rouba, apreende o que quer e transforma tudo em devir, um pensamento captado pelo olho sensível vibrátil.

Mas durante esse tempo, enquanto se gira em torno de tais questões, há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis. Pensa-se demais em termos de história, pessoal ou universal. [...] Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. Uma entrevista poderia ser simplesmente o traçado de um devir (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10 – aspas do autor).

Devenir Tudo o que se vive. Uma conexão fabulosa de agenciamento de elementos na vontade de muitas coisas. Alquimia do risco em altas temperaturas, num potente e criativo nível de intensidade e de inteligibilidade. Um mapa de um tecido flexível dos novos contatos. Do latim *Devenire*. Vir a ser; tornar-se; devenir.

Através das entrevistas foi possível identificar que as linhas de pesquisa do LUME então, embora citadas muitas vezes separadamente, se encontram, como um rio que tem vários vértices, mas desaguam no mar. Conforme os atores começam a ter que sair da sala de trabalho, depois de um período de investigação densa, eles começam a apresentar os seus trabalhos e precisam encontrar nomes para os procedimentos, exercícios e técnicas, precisam falar a respeito do que estão produzindo. Então, também desenvolvem um repertório conceitual, o qual delinea as linhas mestras de pesquisa.

No início compartilhavam a experiência do treinamento técnico que está ligado a Antropologia Teatral, que trabalhava com princípios de diferentes técnicas, de diferentes

culturas e que se redimensionam no trabalho pessoal do ator. Esse treinamento é como o esqueleto da técnica que está presente em todas as técnicas singulares-plurais do LUME. Depois, o energético que era trabalhado, se tornou uma possibilidade de investigar as energias e as vibrações corporais do ator e que se transformou em dança pessoal e, também, o trabalho com retiro de clown. Ainda havia o trabalho da mimesis, que primeiramente é trazida pelo Luís Otávio, que como mímico já tinha um trabalho aprofundado neste aspecto, e que montou alguns espetáculos com a metodologia da mimesis corpórea, da observação das corporeidades, como *Macário*, por exemplo, já referenciado anteriormente.

Então, as pesquisas, as linhas já existiam no próprio trabalho, na própria prática do grupo e elas começam a ganhar nome, corpo, começam a se transformar e passam a ser pensadas em uma práxis, a partir do momento que os integrantes tiveram que falar para outros integrantes ou para outras pessoas. Assim, eles têm que escrever sobre o próprio fazer, e também precisam divulgar o trabalho, daí, criam-se as linhas de trabalho, as quais são também uma forma de aprofundamento, pois cada integrante, embora experiencie todas as linhas de trabalho, acaba mergulhando de alguma forma em uma determinada linha de pesquisa, a qual tenha mais afinidade. E das pesquisas existentes vão se abrindo outras linhas, como é o caso da linha *teatralização, musicalização de espaços não-convencionais*¹³².

As linhagens também surgem de alguma necessidade de conseguir apoios para desenvolver projetos, como foi o caso do espetáculo *Parada de rua*, para o qual trouxeram o ator do Odin Teatret, Kai Bredholt, para contribuir na direção do espetáculo. Então, em cada trabalho novo, se os atores sentem a necessidade de se aprofundar em alguma coisa, como música, por exemplo, eles convidam alguém e de alguma forma isso reverbera na estrutura do grupo para que essa necessidade seja viabilizada. Os colaboradores, criadores, pesquisadores, diretores que são convidados, vêm para 'puxar o tapete' do grupo, mas também não necessariamente vêm para puxar o tapete, mas vêm também porque os integrantes querem se aprofundar em uma linha de pesquisa, movimento que às vezes se dá singularmente e/ou coletivamente. Mas, não necessariamente, neste movimento de se integrar com outros coletivos e outros pesquisadores se abrem linhas de pesquisa.

¹³² Uma das grandes forças dos anos 1980 se encontra na perspectiva do teatro de espaços não-convencionais, embora já na década de 40 se tenha uma ruptura dos espaços convencionais no Brasil (PASMADJIAN, 1998, p.42). Segundo Ulisses Pasmadjian, o espaço cênico e o espaço do espectador é que forma o espaço teatral. Ele diz que o exemplo mais clássico de espaço teatral *convencional* é o teatro à italiana, com separação rígida dos espaços internos; e o espaço *não-convencional* pode estar relacionado a: *interferências* que ocorrem fora do edifício teatral, sem transformações "físicas" no espaço onde ocorre a performance; uma transformação na estrutura do próprio teatro com *construções* dentro do edifício teatral que modifica o espaço de atuação-recepção; espaços que a princípio não são construídos para apresentações teatrais, mas que por *apropriações* são transformados para algumas apresentações e depois voltam a sua condição inicial. A ocupação dos espaços não-convencionais também advém da noção de descolonização do espaço e do corpo, mas também é possível ainda traçar outras questões para explicar o fenômeno de ocupação destes espaços não-convencionais.

[...] na verdade hoje em dia essas linhas de pesquisas cada vez mais se juntam do que se abrem. Porque, na verdade, elas se separam didaticamente, teoricamente, porque na prática elas são todas juntas. Então, quando eu tô lá trabalhando “La Scarpetta” [espetáculo dirigido por Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti, em 1997], que é palhaço, eu estou fazendo dança pessoal, do jeito que eu trabalho improvisando no espaço estou fazendo a coisa de teatralização de espaço, as coisas estão todas juntas, você separa pra melhor entendimento, reflexão (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

O Lume, então está nesse momento de *confluência*, onde as três grandes linhas de pesquisa são uma entrama, uma relação: fazer o clown com a dança pessoal, dançar a mimesis corpórea, introduzir o estado de plenitude do ator nas técnicas codificadas, dilatar a gestualidade do brasileiro (SIMIONI, 1998, p.55). O teatro é uma pluralidade e o LUME também tinha o desejo de investigar as relações entre diferentes áreas de conhecimento e diferentes áreas artísticas, as quais também compõe a prática do teatro. O próprio conselho científico do LUME tem desde pessoas da educação física, da educação, da comunicação a pessoas de fora da comunidade acadêmica, representantes da comunidade artística (COLLA, 2008).

Concluo este movimento dizendo que a *dança pessoal* do Lume é, pois uma dança singular do corpo-lume, que se transforma como parte do processo de experimentação deste repertório corporal em trabalho, o qual está em relação com outras linhas de pesquisa, outros elementos cênicos como cenário, atores, espectadores etc., mas também está relacionado com a memória dos corpos misturados, dos movimentos do corpo-coletivo, das indisciplinas fluentes, dos corpos que vão se revelando através de um processo *in vita continuum*.

SEGUNDO MOVIMENTO

Corpo-coletivo-em-criação

Olhar o meu próprio olhar olhando, dançar os conceitos.



LUMINESCÊNCIA

das vivências com o corpo-lume

Eu caminho no dia 5 de fevereiro de 2008 numa localidade ainda desconhecida, em busca do LUME. O distrito de Barão Geraldo, um pouco distante do centro de Campinas apresenta um ar de interior, com áreas verdes, ruas quietas. No terminal embarco no ônibus para Vila Santa Isabel, bairro aonde chego com os olhos curiosos para aprender a olhar. Rua Carlos Diniz Leitão, número 150, a placa indica “Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp”.

Encontro.



Esta parte da dissertação é composta de retratos em movimento de um estudo de caso referente ao grupo LUME. Para compreender o plano de composição foram adotados procedimentos bibliográficos, principalmente das obras dos atores-pesquisadores-colaboradores do grupo, e documentais, anotações em diário de bordo das vivências; e filmagens e fotografias de oficinas, espetáculos e entrevistas, os quais contribuirão para a análise. A análise documental visou contextualizar o objeto de estudo atentando-se para suas articulações; e ampliar as informações a respeito do grupo. O trabalho de campo se fez na observação sistemática de oficinas, ensaios de espetáculos e apresentações de espetáculos do

grupo LUME e durante todo o processo tive a oportunidade de conviver com o grupo em suas atividades. Conversas informais e entrevistas semi-estruturadas com cada um dos integrantes atuais do grupo iluminaram muitas questões e derrubaram muitos pressupostos, dilatando meu olhar-corpo. Com uma câmera fotográfica e com uma filmadora pude capturar muitos processos. Neste movimento, no tópico “Luzir”, apresento um pouco do processo contínuo do grupo depois do falecimento de Burnier, absorvendo algumas motivações do grupo e algumas das mudanças pelas quais passou o LUME desde então. Com o olhar do corpo-receptáculo, aqui se pode perceber através das entrevistas e dos espetáculos a criação coletiva do LUME, ou como o grupo se compõe coletivamente formando um corpo-coletivo. Por isso também operando como Teatro de Grupo! Embora não seja o foco desta dissertação fazer um histórico a respeito do Teatro de Grupo foi feita uma vasta pesquisa sobre o tema para que fosse possível compreender como o LUME é percebido enquanto Teatro de Grupo. Para uma análise do conceito no contexto brasileiro precisei compreender diferenças apresentadas na diversidade de diversos grupos teatrais. Não pretendo, portanto, encerrar ou esgotar a análise em pressupostos históricos, mas utilizar a história como reflexão para a compreensão do plano de composição do LUME. Neste movimento a busca é por compreender possíveis transformações do corpo-Lume no teatro. Ou seja, como o corpo de atores do LUME é percebido em suas produções; e como o corpo é percebido e sentido enquanto corpo-coletivo em criações teatrais na nova condição do tempo: a contemporaneidade. A escrita deste movimento se configura através de *fotografias* em movimento, de memórias caleidoscópicas, de criação de imagens por meio de exposição luminosa, fixando esta em uma superfície sensível. Acompanhando o movimento do corpo-lume, que intercepta, que cria luz, a escrita que se movimenta é desenho com a luz, um moto contínuo na observação e criação de técnicas para *performers*, valorando a observação: o ‘fazer’ pela aprendizagem do olhar, olhar o ‘fazer’ aprendendo e aprender pelo olhar o ‘fazer’. Os pontos luminosos, os vestígios, os rastros em suas intensidades e dimensões do *continuum*¹³³ determinarão a trajetória-lume e a trajetória do movimento que segue.

¹³³ Do latim *kontinoo*. [geografia] Um espaço topológico não vazio, separado, conexo e localmente compactado. [matemática] conjunto compacto e conexo; conjunto contínuo; conjunto dos números reais.

LUZIR

do continuum

Luzir: produzir luz; brilhar; resplandecer; refletir luz; fazer efeito; dar na vista; desenvolver-se.

Em 1994, o grupo até então formado por Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, recebe, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Hirson e Renato Ferracini, para também compor o corpo LUME. Mas em 1995, o grupo sofre a perda de Luís Otávio Burnier. Com a morte do diretor-mestre o grupo se reestrutura e passa a percorrer outros caminhos e fazer outras escolhas que serão determinantes no processo de formulação de técnicas e também na estética dos espetáculos.

Em 1996, um ano após a perda de Burnier, o LUME passou a contar com a presença de Suzi Frankl Sperber, professora de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, ainda hoje coordenadora do Núcleo. A forte influência dessa professora contribuiu para a nova configuração do Núcleo. Em sua atuação, a partir de então, vem orientando trabalhos acadêmicos de alguns atores do grupo, fortalecendo a imagem de pesquisadores dos atores-autores e potencializando outras transformações no conhecimento dos integrantes. Assim como Burnier, Sperber é de grande importância na orientação acadêmica dos atores: “A contribuição da professora Suzi foi e tem sido imprescindível para o grupo, não apenas no que diz respeito à teoria sobre a arte de ator, mas também por seu empenho, estímulo e orientação de muitos projetos. Por sua iniciativa foi criada a *Revista do Lume*, veículo para a discussão e reflexão sobre a arte de ator” (SOUZA, 2005, p.98).

O LUME em seu *continuum*, também dependia do esforço e da responsabilidade de cada um. Em um momento de crise, de perda, o grupo talvez tenha se amedrontado pela grandeza da responsabilidade, entretanto, desperta uma potencialidade, possibilitando o crescimento de cada um dos integrantes a partir de uma auto-referência e concomitantemente em relação à coletividade. O LUME teve que compreender sua composição em sua multiplicidade. O que percebi com a experiência do grupo é que mesmo que haja um diretor num grupo teatral, ou até mesmo que um ator assuma todas as funções num monólogo, por exemplo, como factótum, pessoa indispensável, com habilidade para tudo, o que parece ser fundamental é que a multiplicidade não é nem UNIDADE/identidade, vontade de ser um só, e

tampouco TOTALIDADE/identidade, vontade de ser todos, nem o elemento orgânico de uma unidade ou totalidade por vir... Ela, a multiplicidade, é a intensidade com que se percorre os distanciamentos e aproximações do que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de ponto zero: *o corpo sem órgãos* (CsO) (1980, v.1, p.45). Deslocamentos-descolamentos de um olhar processual.

Criação Coletiva: corpo-coletivo

Mudou muita coisa no LUME. Burnier dizia que queria trabalhar nos dez primeiros anos principalmente na exploração do trabalho de ator, um mergulho vertical no trabalho de ator, para depois, ir para a cena. E quando ele falece, exatamente quando o LUME completa esses dez anos, os atores que procuravam um caminho encontram o caminho da cena teatral. As necessidades de criação e produção em fluxo vão surgindo e aos poucos vão se transformando com a orientação daqueles que resolveram continuar no grupo e também assumiram o compromisso de se disponibilizar para continuar. Naquele momento, o LUME precisava se fortalecer e acreditou que levantar alguns espetáculos era o caminho, com isso, montaram, por exemplo, *Cravo, Lírio e Rosa* (1996) de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. O LUME foi se movimentando pelas suas inquietações e também pelas demandas. E assim como Burnier, pode-se dizer que todos os integrantes ainda compartilham da idéia que o LUME vai sendo e por isso, fazem do grupo um contínuo.

E ele [Burnier] sabia que pra ele criar esse núcleo, essa base que ele sonhou [nos primeiros dez anos aprofundava a pesquisa em sala e os outros dez anos, aí sim, a pesquisa mais da cena, como tudo isso vai para a cena], ele precisava de um ator que trabalhasse com ele vinte anos, no mínimo. Isso a gente sabia, né? de ouvir ele falar e tudo, o Simioni e o Ricardo tinham mais claramente isso... Mas não foi nada do que a gente pensou, falou, “Nossa, ele morreu justamente... ele morreu exatamente completando dez anos de Lume. Sei lá, então agora a nossa função é fazer os outros dez anos” Não, não pensamos sobre isso, mas intuitivamente a gente foi para a cena. Porque eu acho que foi o que nos ajudou a continuar vivos, a seguir adiante. Porque era muito duro. A gente ainda dependia muito dele na pesquisa da sala. Então, assim, foi isso. Ele deixou uma direção a meio caminho andado do *Cnossos*, que estava marcado para estrear em um festival em São Paulo, e ele não pode terminar a direção, então, o Ric [Ricardo] seguiu sozinho, a Cris [Ana Cristina] e o Renato ajudando ele com o material e tudo, pra tentar finalizar o espetáculo. E ainda algumas coisas já estavam em andamento, o Ric tinha grupo, com o qual ele trabalhava *clown*. E um esse grupo estava trabalhando várias gags e tudo, e ele falou, “É a hora de colocar isso em cena” e aí criou o *Mixórdia*, que era um espetáculo de várias gags desse grupo. E aí a gente criou a mostra de maio. Ele morreu em fevereiro, né? Foi muito intuitivo, eu não sei nem te dizer porquê, sabe? Mas a gente... sabe? Assim, a gente precisa colocar isso em algum lugar, colocar essa força toda em algum lugar. E a

gente criou essa mostra de maio. Falou, “Vamos ver o que que a gente tem na mão,” né? Então a gente tinha o *Cnossos* espetáculo que ia ter que estrear mesmo, que já estava marcado, agendado no festival de Butoh em São Paulo. O *Mixórdia* que o Ric [Ricardo] conseguiu costurar e organizar com os alunos dele. A gente tinha o espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* que era o espetáculo de formatura, só que ele era com onze atores e desses onze que tinham ficado no Lume só cinco... mas a gente falou “Tá, mas e daí? A gente tem o material, vamo ver como que a gente reestrutura”. Eu sei que a gente fez assim em uma semana, sabe? A gente dirigiu, a gente pegou várias coisas do material do espetáculo e aí a gente resolveu fazer na casa [na sede do Lume]. Então, a gente... para a gente sempre foi... uma coisa que o Luís sempre falava quando a gente montou o *Tal qual* [*Taucoauaa Panhé Mondo Pé*] que era que a gente tentasse fazer com que o público conseguisse sentir um pouco do cheiro dessas pessoas que a gente conheceu. Então, no espetáculo ele queria um pouco dessa sensação. A gente falou “então tá bom, vamos fazer ao pé da letra isso, né? e vamos construir, nessa casa, a casa das pessoas que a gente conheceu”. Então era um espetáculo para trinta e cinco pessoas e o público era convidado a entrar, entrava pela a sala, tinha uma velhinha que ficava na cama, uma outra numa cadeirinha, com a carinha da casa deles, a gente foi recolhendo quadro, objetos, tudo que pudesse dar a sensação da casinha deles, depois a cozinha, tinha o café que eles serviam [...] aí, as histórias fantásticas [...] Então, a gente aproveitou a coisa do mato para fazer cenas de lobisomem, mula-sem-cabeça. E, no final, terminava com uma grande roda em torno de uma fogueira. Então, e isso assim, numa semana, sabe? (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Como não havia mais a figura do diretor, não tinha mais o Luís, o grupo além de dirigir os seus próprios trabalhos, também passa a convidar artistas para contribuir com a criação dos espetáculos e colaborar com mergulhos em outras veias da arte, para incentivar a troca e dar ares novos aos trabalhos do coletivo. Para isso convidaram diversos profissionais da área, entre eles Iben Rasmussen, Natsu Nakajima, Nani Colombaioni, Anzu Furukwa, Kai Bredholt, Norberto Presta, Tadashi Endo, entre outros.

[...] consegui um contato com o Tadashi e foi quando começou uma nova história de amor entre o Lume e o Tadashi continuando uma relação entre o Lume e o Butoh, sendo [que] a história toda do Lume, começou com o Butoh, então com a minha chegada era, nossa o Lume é maravilhoso tem um trabalho fantástico, mas vamos buscar mais coisas, novas referências pra gente crescer. Eu senti que tinha uma ligação muito forte com o treinamento, tinha até num primeiro momento quando eu cheguei também, acho que não tem problema dizer isso, porque até já se está em um outro momento, tinha um certo medo de experimentar uma outra coisa e perder aquilo que a gente conseguiu com tantos anos de trabalho, então a questão do apego, do treinamento, de fato com o Lume (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Encontrar parceiros. Essa foi uma das dinâmicas encontradas para que o grupo continuasse a funcionar, a crescer, a nutrir seus trabalhos, inclusive porque os integrantes puderam ver outras possibilidades de realizar o próprio trabalho, continuar aprendendo e como diz Ricardo “não achar que a gente sabe, que já tá bom, que depois de vinte e tantos anos é isso. Não. É sempre um crescente, sempre um crescendo, sempre uma transformação, sempre um aprendizado mesmo” (PUC CETI, 2008). A prática desses diretores convidados pelo LUME e a estética de suas obras estão relacionadas com aquilo que o grupo não quer: autoritarismo e dependência. Para me auxiliar nesta passagem, transcrevo a entrevista concedida, em 2008,

para esta pesquisa, pelo diretor Norberto Presta, que dirige o espetáculo do LUME *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006). Antes de começar a entrevista, Norberto observa o trabalho dos atores do LUME no palco, que estão arrumando o cenário entre outras coisas, e comenta:

Norberto Presta: Eu trabalhei vários anos na Alemanha e era esta a falta que eu sentia nos teatros, normalmente não trabalham em lugares assim no teatro, esta coisa... Um mundo de pessoas fazendo cada um a sua coisa parece um caos, cada um tem alguma coisa pra fazer também...

Pergunta: É um trabalho de grupo, não é? Você pode contar Norberto como foi o seu encontro com o Lume e se você vê alguma diferença de trabalho do Brasil para os outros países e diferenças do grupo?

Norberto Presta: Lá as diferenças não estão somente entre os países, nos internos dos países, as diferenças do trabalho, mas como comunidades dispersas. E o encontro com o Lume foi um encontro de personalidade, mas ao interno de uma comunidade, no sentido que foi um encontro que a gente se entendia bem, independentemente de ser brasileiro, ou de estar naquele tempo na Itália, ou na Alemanha, era um encontro de afinidades. Isso foi uma afinidade forte, com as respectivas diferenças grandes entre o teatro italiano, alemão, brasileiro. Mas que diferenças são momentos, porque a história do teatro de cada país, porque os processos são mais ou menos isso. Falo do ocidente porque do oriente eu não sei muito. Mas dos países que eu conheço tem mais ou menos o mesmo processo. O problema é o momento que encontro desse processo. O processo brasileiro e a distância do processo italiano, por exemplo, [no Brasil] é de construção nesse momento, construir um teatro, de desenvolvimento de um teatro. Na Itália, é o contrário, por exemplo, muita tradição no teatro. Mas no interno essas diferenças existem. Há umas comunidades, que se entendem, que estão fazendo a mesma pesquisa, mais ou menos. Foi muito bom pra mim o encontro com o Lume, porque a pesquisa do meu grupo, do meu personagem nesse momento, tinha haver com a pesquisa do Lume, mas com experiências diferentes. Eu precisava do suporte do Lume para desenvolver as minhas necessidades e acho que eles necessitavam de algumas outras coisas que eu trabalho fundamentalmente. Esse movimento dramaturgico, que é a criação do ator, que é mais ou menos isso que trabalhamos. Eu trabalho mais ou menos assim, não somente com o Lume, normalmente gosto de compartilhar as necessidades de autonomia que o ator-bailarino tem, a partir daí todo esse movimento da dramaturgia que não é servir o ator, também se ele não quiser, eu proponho as minhas opiniões dentro de um confronto de opiniões, opiniões claro que eu sou muito livre. Mas tem ator que tem opinião e capacidade de desenvolver, mas se isso foi para mim a maravilha do encontro com o Lume, como eu que me encontrei com pessoas que opinam e encenam de um modo muito forte, muito claro que permite criar histórias. Essas histórias se criaram com eles, eu cheguei aos ensaios sabendo somente que se tratava de um espetáculo sobre uma fábrica de chapéus. Pensando no Brasil, fábrica, pensei trabalhador, greve... quando cheguei não tinha nada a ver com isso. Encontrei pessoas que trabalhavam nessa fábrica, que adoravam o trabalho na fábrica, que eram amigos do chefes da fábrica, do dono da fábrica, parecia um nível de humanidade. Um trabalho que era muito interessante, que nós descobrimos juntos. Então, eu não tinha nem idéia... Como trabalhamos: quatro dias, cinco dias, na primeira semana foi proposta um tipo de improvisação em grupo, eles não estavam acostumados a esse tipo de trabalho, improvisação física, movimento puro e, a partir das personalidades olhar o que eles faziam, apareciam sucessões; em uma das semanas eu propus quatro comportamentos, chamávamos personagem-corpo, quatro personagens corpo, apresentei o nome de cada um e uma definição. Uma definição, um perfil de cada pessoa. “Mas de onde vem isso, o que você está fazendo? Porque você está fazendo isso?” [os atores queriam saber] “Eu tô vendo isso” [respondia Norberto]. Esse foi o ponto de partida do trabalho. Eu quero só dizer, que independentemente da coisa racional, que isso sensivelmente provocava na imaginação, nesse caso, na minha imaginação, e isso foi provocando uma dialética de

preposições. E cada vez mais eles foram apropriando-se das idéias em um primeiro momento, o corpo sensível começava a ter uma opinião também racional, eu adoro os atores que pensam, eu não sou daqueles que pensam que o ator é um instrumento, eu adoro o ator pensante, acionante [que se propõe a uma ação], pensante, não gosto dessas divisões racionais, emocionais, corpo, mente, palavra. Pra mim é a busca de unidade. Isso é o teatro.

Pergunta: Tem muitos atores que tem dificuldade... Como por exemplo, tem um treinamento físico há tanto tempo, que tem dificuldade de trabalhar também com outras linguagens, com outras formas de criar, como é que você viu isso no grupo?

Norberto Presta: Com eles não vivi isso como um problema, porque eles já tinham um exercício de autonomia natural muito forte, eles tinham que dirigir-se... *Café com Queijo* é um espetáculo que eles trabalharam sozinhos, o problema neles, era uma necessidade um desejo que eles tinham de uma dramaturgia mais de relato, mas não tinham essa coisa do ator antenado fisicamente que não sabe que coisa fazer com esse treinamento. Não, ao contrário, essa confrontação era muito interessante, porque somente conscientes em todos os níveis sem chegar ao ator que funciona somente a nível racional, que tem que entender a motivação para construir tem que saber porque e depois faz. Nesse trabalho eles não perderam esse nível expressivo por efeito de entrar em um nível de relato, eles não perderam isso. Muitas vezes parece que eu acho que o espetáculo é um surgir equilíbrio entre motivação e musicalidades, é a imagem na qual eu gosto de trabalhar.

Pergunta: Como que é a sua relação como diretor, com os seus espetáculos? Porque eu vi o *Fuga*, o *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, e parece que você respeita muito essa questão da singularidade, dos grupos. De um grupo jovem, o espetáculo tem uma outra cara, tem uma cara bem diferente do que tem essa, mas o seu trabalho é muito com a questão das imagens, imagens poéticas, muito bonitas. Confunde o seu olhar com o deles? Você já não sabe mais o que foi que você deixou?

Norberto Presta: Ah sim, isso é o que eu gosto. Eu não sou um diretor que tem uma opinião e que necessita de atores para fazer passar a sua opinião, a sua idéia, a sua preocupação, a sua obsessão. Uma preocupação está buscando uma forma para fazer. Eu não sei, eu tenho as minhas preocupações, é lógico estou buscando outras pessoas, outros indivíduos com a qual eu posso me confrontar, confrontar essa preocupação. Então, pode ser que me encontro uma constelação, decidimos um termo, uma idéia, uma preocupação, uma situação para se poder fazer o teatro. Mas pode ser como nesse caso, como no caso de *Fuga* que eu posso escutar quais são as necessidades dessa constelação, desse grupo e a partir daí conectar as minhas. Como eu disse antes, eu não estou aí para servir um texto, para fazer passar a idéia do texto, nem também para servir um ator, passar a idéia do ator, nem para servir a minha própria idéia. Eu acho que a maravilha do teatro é essa coisa dos distintos níveis de conexão, que terminam se conectando com uma unidade, que quando participa o público é que assiste são como níveis de conexão com si mesmo, entre os outros espaços. E se há um nível de produção tenho que me conectar com essa pessoa, então, os espetáculos para mim são muito distintos, diferentes. Não parecem muito a minha personalidade. Talvez pereça um gosto, acho que nos meus espetáculos não se vê, “Ah! Esse é um espetáculo do Norberto, porque ele trabalha nesse estilo”. Normalmente um espetáculo é uma construção, daí eu antecipo com a minha personalidade, eu gosto assim.

Pergunta: Você conhece os outros trabalhos do grupo?

Norberto Presta: Eu conheço todos os espetáculos do Lume, alguns espetáculos eu vi uma vez, mas eu assisto muitas vezes se possível, é um bom exercício para mim.

Pergunta: Você acha que tem de princípios da estética? Porque são diretores diferentes com o mesmo grupo e você identifica aspectos do Lume. Mesmo que seja um monólogo, como o do Simioni, que os outros atores não estejam participando, mas aí você vê que tem princípios mesmo da estética, como é isso? O que você acha disso?

Norberto Presta: Fantástico desde sempre. Um espetáculo como *Shi-Zen*, por exemplo, de Butoh, mas de Butoh-Lume. Eu acho que tem a ver com uma formação, com uma filosofia de trabalho, uma mentalidade [que] move pensar o trabalho, pensar o teatro, eu não sei de onde aparece isso, porque eu acho que não foi planejado, que alguém chegou e disse “vamos fazer assim”, isso não acontece, as coisas se constroem. Basta saber a quantidade pequena, acidentes, movimentos, livros, filmes que não viu, dor de cabeça que não tive para que a história fosse se envolvendo, coisas que chegaram a uma constelação da individualidade muito forte, em harmonia, isso permite a criação com uma personalidade com anima/ alma muito forte [...] eu pude trabalhar com quatro, adoraria trabalhar com o sete. Eu não sei como funciona isso, porque são muito distintos, são personalidades criativas forte, cada um deles. É como quando cantam, quando sinto as vozes deles no espaço, é terrível, o espaço é terrível, porque existe harmônicos/ harmonias diferentes, não é um coral com um só tom, são diferentes vozes, diferentes personalidades que estão vibrando. E essa vibração harmônica que se provoca, entre todas essas VIBRAÇÕES diferentes, cria-se um espaço sonoro, que é a mesma coisa que acontece no espetáculo, onde eles continuam a musicalizar suas essências, suas personalidades, conduzindo o espetáculo. Não sei como se chama isso, talvez o espírito do Burnier tenha se dividido em sete. Suspeito de personalidade, talvez a idéia do teatro, que transmite isso, tem um encontro, não sei, agora o que estou adorando é dividir com eles essa história, nesse momento é um presente muito grande. Falando acabei me emocionando e vai acabar em uma lágrima que eu não quero.

Estes parceiros da criação convidados pelo LUME, os quais também são diretores, têm uma visão de cena que obviamente interfere na estética do grupo, pois, eles fazem, por exemplo, uma composição no espaço, determinarão uma poética da encenação e, neste sentido, o trabalho do ator no LUME não está mais exclusivamente nas mãos dos atores hoje, embora os atores sejam criadores da cena e dialoguem linealmente com esses diretores. Essa questão faz com que outros diversos aspectos da encenação mudem, incluindo também o número de público a interagir com o espetáculo.

Que era uma das coisas que o Burnier sempre dizia, que o ator ele devia brigar vinte anos com a dramaturgia, pra que em vinte anos ele construísse uma estrutura de presença, de domínio do seu ofício pra que não tivesse nenhum dramaturgo que... pra que o ator não dependesse de um dramaturgo pra poder fazer teatro. Depois de vinte anos que ele conseguisse ter o domínio sobre seu corpo, sobre seu trabalho ele poderia dialogar de igual com a dramaturgia que a dramaturgia não ia ofuscar o trabalho dele. Então esse meio que foi um princípio que norteou a criação do Lume e o nosso trabalho até hoje. Então cada vez mais a gente se aproxima de uma dramaturgia escrita por um autor e ter o sonho de um dia realizar um espetáculo clássico, um Nelson Rodrigues, um Shakespeare, um Molière, um Qorpo Santo, com texto decorado, tá criando personagens, mas isso vem aos poucos sendo conquistado. Então, eu percebo sim uma transformação. Primeiro com as direções do Burnier, depois já com uma direção do Ricardo, que já tinha uma outra visão também. Depois com um trabalho coletivo de criação. Depois com os diretores convidados. Tudo isso foi, esteticamente os trabalhos foram se transformando também [...] E os espetáculos também foram ganhando um número maior de espectadores, *Kelbilim* era pra vinte e uma pessoas; *Café com Queijo...* *Contadores de História* era pra trinta pessoas. Depois a gente fazia os espetáculos aqui na nossa sala que eram umas sessenta pessoas. Aí depois veio o *Cravo, Lírio e Rosa* que era pra um público de duzentas, trezentas pessoas. Depois a *Parada de Rua* que era um espetáculo que a gente chegou a apresentar pra mil pessoas no meio da rua, passeando entre públicos. E hoje a gente tem, por exemplo, *Shi-Zen* e *Kavka* que são dois espetáculos que são pra grande palco, que podem ser apresentados pra grande público. Isso porque havia um cuidado, um zelo muito grande pela administração de uma energia que o ator fabrica em cena e

que ele intercambia com o espectador. E no princípio era muito frágil, era muito delicado, então... isso é minha compreensão, né? Nisso, então no princípio era uma coisa tão íntima que o ator construía isso e tinha que jogar pro espectador. E eu imagino que havia um temor de aquilo que se cria em cena não chegar tão distante. Então, me dá a sensação que aos poucos o trabalho que foi sendo construído no corpo desses atores foi ganhando mais amplitude a ponto de poder se relacionar com o espectador que tá bem distante, sem perder em termos de qualidade. Não sei, isso é suposição minha. Pode parecer até um pouco de falta de modéstia, mas eu acho [que isso é que] permite [a gente] hoje fazer um espetáculo pra oitocentas pessoas como é o *Shi-Zen* que a gente fez na Bélgica, por exemplo. E a gente acredita que a gente consegue im... a gente consegue impulsionar de dentro de nós uma quantidade de energia que consegue atingir um [público] (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Na compreensão da experiência teatral como um trabalho profissional. O que se percebe no LUME não é uma preocupação com a definição de uma identidade firmadora de referências e padrões, mas, sobretudo, um encontro com possíveis desejos e encontros de desafios. A vida longa do grupo acontece também pela incessante transformação das limitações e interesse em se colocar em um limite, o qual o obriga a trabalhar com outras experiências que fogem do lugar de conforto... Esse limite também explica a diferença de um espetáculo para outro. Na multiplicidade dos campos de comutação das performances do grupo junto ao corpo “social”, as performances são as ações produzidas pelos interagentes e pelas programações do *fora*. Como apontam Ana Cristina e Naomi.

Do Lume em si, do meu individual. Porque são pessoas justamente que... Você no trabalho do grupo, trabalhando muito tempo com as mesmas pessoas, tem uma qualidade muito forte que é quase como... Sabe o que a pessoa está pensando tanto nas idéias como no corpo. Então, você joga aqui, você quase espera o que vai vir. Então, isso nos dá um jogo muito gostoso de trabalho. Ao mesmo tempo nos leva a lugares conhecidos, que é um lugar perigoso. Então, essas pessoas nos ajudam a dar uma puxada de tapete. Sabe? elas nos trazem coisas que a gente não experimentaria sem elas. Então, isso eu acho um processo muito rico. Que acabou acontecendo por causa da ausência do Burnier, e aí, por acaso, foi sendo feito, mas, que é valiosíssimo [...] E a gente também faz o papel do diretor porque a gente também gosta muito desse olhar, alguns de nós tem desejo de dirigir. Então, dirigir trabalho de outros grupos, de outras pessoas, mas lança também um trabalho de direção pro grupo. *Café com Queijo* foi montado pelos quatro, sem nenhum diretor de fora. O *Um dia* foi montado com a direção da Naomi [...] Então, também tem o desejo da gente de estar investigando esse caminho (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Então, eu acho que o meu desejo, depois de fato de ter conseguido aprofundar no que já existia, partir para novos caminhos, isso era um desejo que juntou em várias áreas, eu conheci a Raquel, a gente juntou pra montar um espetáculo *Um dia*, eu como diretora, ela como atriz, justamente por causa desse desejo, vamos experimentar de outras maneiras. Eles já tinham feito *Café com Queijo*, usando a mimesis que era um espetáculo extremamente elogiado, eu acho que tem a mimesis na pesquisa deles no *Café com Queijo*, era uma marca assim, o *Café com Queijo* era o auge assim, o auge dessa pesquisa. E aí um dia a gente conversando, pensamos como se poderia fazer uma coisa com a mesma técnica, mas que não tem nada a ver com *Café com Queijo*, que não vai cair nas mesmas questões dos depoimentos, que pode unir outras coisas, que pode levar a gente para outros caminhos, dramaturgicamente falando. Em termos de integração do trabalho delas [se refere à Raquel e à Ana Cristina]. E a gente fez

uma pesquisa muito boa e eu acho que o resultado não chegou a refletir tão longe o quanto a pesquisa chegou, isso é normal, é um processo, passou por várias fases de movimento, é um espetáculo difícil, não é agradável para as pessoas, mexe muito, eu particularmente gosto de não deixar as pessoas confortáveis, gosto de colocar umas questões mais difíceis, o espetáculo foi um momento nosso (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).



O fora são as conexões em si que as *hecceidades* estabelecem no mundo e com o mundo.

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p.47 – grifo dos autores).

O fora é deste modo, movido por outras máquinas não-lineares: é o traçado das linhas de fuga: o destino das produções culturais compartilhadas, que produzem uma desterritorialização nas produções culturais ampliando a criatividade coletiva e aumentando também a heterogenização das criações artísticas. Assim, tem-se uma produção formada por múltiplas produções micrológicas concebidas por diversos artistas, cientistas, filósofos, ativistas culturais espalhados pelo mundo e que não se saberia onde uma produção cultural começa e a outra acaba.

[...] tem pessoas que estão no condomínio, e não tem noção de como é a vida, de como as pessoas vivem, aqui um país grande, quanto diferente o Brasil é dentro de um país só. Então, eu acho que é muito importante buscar informação e experiência fora do seu lugar, e é uma das coisas que eu acho muito legal do Lume. Por mais que o Brasil tenha uma influência muito forte, a cultura popular, a questão da música, da culturalidade de terem assim a coisa do Candomblé, sempre uma busca de beber da fonte que tem aqui e, ao mesmo tempo, uma necessidade de outras coisas, de outras pessoas, outras músicas, de ir em outros lugares, de disciplinas e de culturas diversas, ou culturas opostas a cultura brasileira. Como [ter contato com] o Tadashi ou o Butoh, que é a cultura japonesa, completamente o oposto daquela brasileira, por isso que eu acho que a mistura é muito interessante. Em relação ao *Shi-Zen* que eu acho que as pessoas dizem, que é uma mistura no espetáculo que realmente cria algo único, diferente, dando um bom exemplo, tem bastante música brasileira... Então, a gente tem que estar muito atento com isso, de um modo enquanto o nosso lugar nos alimenta, mas não deixa a gente preso. Barão Geraldo é um lugar pequeno, é um lugar sem muita informação e um lugar que sem a gente fazendo cultura não tem muita coisa a nossa volta. Tem que estar buscando outras coisas, isso realmente é a nossa grande preocupação, de não se acomodar (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

É importante dizer que falar sobre os aspectos brasileiros das montagens não é associar a produção do grupo ao nacionalismo, mas é não deixar de elucidar a importância de reconhecê-lo em sua nacionalidade. Pois o grupo também é uma construção política e social, uma categoria discursiva, cadeia de equivalentes em torno da qual se organizam sistemas de poder (socioeconômicos, culturais, educativos, artísticos). Aqui não se pretende uma noção abstrata de comunidade, mas um relevo do que pode vir a ser uma comunidade teatral e, especificamente, como o LUME se configura e como interage coletivamente enquanto Teatro de Grupo.

Eu acho que menos que discutir o que esse termo [criação coletiva] [...] no nosso caso eu sinto que é uma pesquisa coletiva. Até antes de ser uma criação de um trabalho onde todos os atores participam daquele trabalho e palpitam sobre ele, se imprimem, sentam coletivamente, é um percurso que é coletivo. É uma pesquisa que é coletiva, mesmo nos momentos mais individuais. Ela tem um olhar sempre coletivo pr'aquilo. Seja eu sozinha na sala, quer dizer, existe um olhar e um caminhar que é coletivo. É absolutamente coletivo a nossa pesquisa. Com relação a criação dos espetáculos, eu acho que tem uma característica, é isso, o fato de não ter um diretor que seja fixo nos fez, até ter o único diretor que era fixo que a gente teve, nos levar a um lugar onde você tem que se imprimir, você quer ser ator você tem que também saber o que quer dizer e se colocar nos processos. E desde as dificuldades que a gente vivenciou, desde os primeiros momentos... em... sempre falta de dinheiro, falta disso e falta daquilo, então, se pensava não só no seu trabalho de ator, [mas também] como vai ser a luz desse negócio, como vai ser o figurino, como vai ser isso. Então, de alguma maneira, sempre foi esse olhar dessa criação que de alguma maneira é conjunta. Se um não estiver feliz com aquilo, aquilo não encaminha. E sempre teve um desejo de todos esses papéis [...] De... como é que é a dramaturgia disso? Essas inquietações. Acho que muitos dos nossos espetáculos-primários têm algumas pobreza dentro dele, em função até desse olhar da gente querendo pensar sobre tudo isso. E dali também crescer sobre isso. Então, vamos então bater a cabeça assim, não sabemos fazer dramaturgia, mas a gente quer pensar sobre isso. E também desenvolver um percurso que isso vai se modificando. Daí se colocar desafios diferentes a cada espetáculo também (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2009).

Se o individualismo atual nasceu com o modernismo, o exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno, e parece tornar-se uma constante discutir a idéia de grupo nessas condições. Mas existem importantes grupos os quais efetivamente criam as práticas de grupo como Galpão, Vertigem, Oficina, Piolim, CPT, Armazém, Lume... Estes coletivos de artistas cênicos fazem da palavra “grupo” um adjetivo que qualifica sua produção e se firmam como corpo da cena teatral brasileira e mundial.

Neste sentido, como contribuição efetiva destes grupos pode-se destacar: a experiência da autonomia em relação à matriz literária; o protagonismo do ator e a importância fundamental de sua expressão física, buscando o conhecimento de novos registros corporais-vocais; a experenciação do contato prático com a produção artística no constante encontro com o espectador. E, no caso específico do LUME, concepção de uma dramaturgia própria e apresentação de qualificações de práxis artísticas em trabalhos acadêmicos, ou seja, valorização da profissionalização e pesquisa. Criação coletiva, envolvimento de comunidade. Parceria.

Parceria, talvez fosse essa a palavra, talvez parceria. O que eu esperava do grupo é que a gente fosse parceiro na construção de uma trajetória individual, entende? Caminhar sozinho esses anos todos teria sido talvez impossível ou se tivesse sido possível, teria sido muito mais difícil, e se ainda sim, embora difícil, eu tivesse conseguido, eu duvido que os resultados onde eu teria chegado tivessem a contundência, a intensidade, a inteireza que tem isso que eu acho que eu cheguei hoje enquanto ator. Eu acho que falta muito pra caminhar, mas eu desconfio que se não tivessem esses parceiros juntos, eu estaria talvez num degrau (degrau é o caminho que dá uma idéia de hierarquia, de ascensão, não é isso), mas a trajetória que eu teria caminhado teria tido resultados muito mais tímidos, teria chegado a resultados muito menos, muito mais frágeis do que hoje, porque o que acontece é isso, a gente... Eu acho que eu imaginava contar com a parceria dos outros atores do Lume e eu conto até hoje. É uma coisa com a qual a gente conta até hoje. A gente meio que tem um pacto entre nós sete, que é de sustentação recíproca, porque esse trabalho que a gente faz, hoje até um pouco menos, mas houve momentos em que o mergulho nosso no desconhecido era muito profundo, a ponto de a gente poder se arriscar à loucura, e a gente sabia que se algum de nós pirasse todos estariam prontos a sustentar, a abarcar, a cuidar, a zelar, a proteger, isso ainda existe, ainda hoje (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Para ampliar um pouco mais esta questão da parceria pontuada por Jesser, alguns outros movimentos precisam ser feitos.

O treinamento do LUME entre as décadas de 80 e 90 era feito em um salão emprestado de uma igreja. Embora tivesse vínculos com a Unicamp, o laboratório não tinha uma estrutura física e tampouco um apoio efetivo. Luís Otávio Burnier dividia o salário dele, que recebia da Unicamp, com o ator Simioni, até o ator conseguir ser também contratado pela instituição. E também porque desde o início tinha uma questão do grupo de que os atores os quais entravam

no grupo não ganhavam nada em dois anos. Então, do ponto de vista financeiro, os atores não tinham perspectiva alguma.

[...] o que mais motivava o grupo? [...] Primeiro foi uma **identidade**, uma identificação entre nós. O Burnier nunca falava grupo, ele falava equipe [...] ele designava essa nossa relação como uma relação de equipe e até hoje o grupo funciona muito como equipe. Nós somos uma equipe de trabalho, uma equipe de pesquisa, uma equipe de artistas, é um grupo também, mas internamente a gente funciona como equipe, ou seja, cada um tem funções e realiza essas funções e isso torna o grupo eficiente também. Então, as minhas facilidades eu coloco todas dentro do trabalho. Então, isso hoje menos, porque hoje o grupo cresceu, tem uma estrutura que tem mais pessoas trabalhando ao nosso redor, mas logo no começo uma das coisas que estimulava era isso, era o fato de cada um se dedicar plenamente a determinadas áreas onde tinha determinadas facilidades. E o Lume precisava disso naquele momento também (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Depois de muito tempo, na década de 1990, o LUME se transforma efetivamente em um Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e, com certo respaldo o grupo consegue alugar a sede do LUME, que é mantida atualmente pela Unicamp e por outros apoios que o grupo consegue.

Aos poucos o LUME vai construindo seu espaço e se consolidando enquanto núcleo de teatro dentro de uma universidade. Um trabalho árduo e lento. Atualmente a universidade já tem um outro olhar para as pesquisas do núcleo, um olhar mais atento para o trabalho do grupo, porque percebe o quanto o grupo também constrói o nome dela, divulgando-a inclusive em outros países, devido ao fato deles estarem também na mídia. Carregar o nome da instituição tem seus ônus e bônus, porque se por um lado o grupo tem apoios de alguns órgãos financiadores, como a FAPESP, por exemplo, por outro lado, também às vezes, muitos outros órgãos e pessoas da classe teatral olhavam o grupo como um grupo de 'teatro de pesquisa' teórico, “aborrecido e acadêmico” (COLLA, 2008). Mas este não é o perfil do LUME,

Primeiro vem sempre na prática, né? [...] É claro que um veio do outro, né? [...] Você já pega a fonte toda pelo caminho, né? [...] São referências que, se eu estou aqui hoje, é porque as pessoas deram essa notícia e começaram a investigar ela lá atrás. Então, é claro que você quer olhar para eles, né? Mas não tem nenhum momento que a gente aqui do Lume que a gente vai estudar [...] Nunca aconteceu nenhuma parada para isso. Aconteceu individualmente, cada um nas suas inquietações, se reportar a esses mestres. Seja Eugênio, seja... né? Claro que tem isso traduzido nos livros. Então, tem esse olhar de também trazer essas notícias para cá. Mas sempre é... o que sedimenta o trabalho mesmo é a influência da prática (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Mas se tem esse olhar apontado por Ana Cristina, também tem o revés, como aponta a atriz Naomi:

[...] a junção, a conexão entre a prática e a reflexão é uma das coisas que dentro do Lume a gente vem praticando e desenvolvendo bastante e outras pessoas, eu acho, também na academia, estão fazendo um bem disso. Isso eu vejo, que é fundamental pra a universidade não virar um lugar que pensa, mas não faz (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Esse olhar para o trabalho do grupo - “aborrecido e acadêmico” - apontado por Ana Cristina Colla, aconteceu principalmente no início e dificulta o trabalho do grupo, porque quando se pede um apoio ou um patrocínio, muitas vezes o grupo é vetado por ter o nome da Unicamp. Tantas vezes também, porque acham que o grupo já tem apoio demais estando em uma instituição como a Unicamp.

Então, se por um lado, é maravilhoso ter uma sede, por outro, o grupo não consegue se manter somente com os recursos da Universidade. Espetáculos, por exemplo, são feitos com recurso dos integrantes, com o salário deles. Problemas que sempre são encontrados por outros grupos de teatro: é a necessidade de concorrer a editais, se inserir no mercado de trabalho e ao mesmo tempo fugir da lógica de compra e venda como motivo de agradar, ser unicamente um produto de consumo. O LUME aderiu então, por muito tempo, ao sistema de cooperativa, ou seja, os artistas não tendo um capital para bancar a produção resolveram assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, o que significa uma abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições à instituição. Trata-se, pois, de convivência cotidiana que na maioria das vezes está ligada a uma conduta ética e encontro de princípios comuns como dispositivos para o objetivo de criar. Para isso, é imprescindível uma organização administrativa.

Até pouco tempo atrás, até quatro anos atrás, a gente fazia tudo, os atores tinham funções administrativas, de produção e funções artísticas. E aí com o tempo a gente começou a ficar muito sobrecarregado com relação a isso, aí a gente contratou o Pedro, que é um produtor, pra algumas funções de produção que os atores tinham e administrativas que os atores tinham passassem a ser do Pedro. Aí uma coisa engraçada que aconteceu, foi que quando o Pedro chegou a gente meio que relaxou, porque todo mundo tinha funções administrativas de produção e função artística, quando o Pedro chegou, o coitado recebeu quase todas as funções administrativas e produção dos sete, ele era uma pessoa só. E ele ficou muito sobrecarregado, porque a gente dividia todas as tarefas em sete e agora tinha uma pessoa, e aí o Pedro começou a ficar sobrecarregado e aí a gente chamou a Cyntia, pra ser uma produtora executiva junto com ele. Mesmo assim, duas pessoas com a função de sete pessoas que tinham responsabilidades administrativas e funções de produção ainda era muito. Até que a Patrícia chegou também agora e está se vinculando a nós agora, então nós temos hoje uma equipe de pessoas que trabalham na área artística, três pessoas que trabalham na área administrativa e agora a gente tá querendo ampliar isso para uma área de técnica, porque ainda os atores fazem montagem e desmontagem, todas essas questões que [...] ainda somos nós que fazemos. Mas depois de vinte e três anos, a gente tá conseguindo compartimentalizar essas áreas, e hoje funciona assim. E hoje também a Unicamp, [que] antes só pagava o Simi [Simioni] e o Ric [Ricardo] metade e agora tá pagando o Simi e o Ric inteira, tá pagando a Cris [Ana Cristina] e a Raquel e também existe uma possibilidade de me contratar também até o final do ano, uma

possibilidade não, é uma certeza, então além de tudo isso a Unicamp ainda abarcou cinco atores, dos sete. Isso dá um alívio financeiro que pode aplicar essas finanças, pra gente justamente pagar uma equipe de trabalho, pra que a gente possa ficar mais na nossa área artística. Então, depois de vinte e três anos, eu posso dizer que daqui a dois anos, eu vou estar só pensando na área artística. Que bom, mas demorou (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

O grupo não é vinculado aos departamentos de artes da Unicamp e, sim à Reitoria, então, se exige muito uma troca, uma função clara dentro da instituição. Algo que está sendo construído, e é parte dessa dificuldade. Então, por exemplo, “quando muda de reitor, e ele muda o pensamento de gestão, é o mesmo que mudar o presidente da República, para nossa vida, né? Mudou o reitor. Se ele acha que o núcleo não é importante, os núcleos são ameaçados sempre de serem extintos. E aí, sabe? a gente está sempre nessa corda bamba, “E aí, para onde a gente vai?”” (COLLA, 2008). Como nem todos os atores não estão vinculados ao quadro de funcionários efetivos da universidade, tanto a manutenção do grupo, quanto o próprio desenvolvimento da carreira também é dificultado, pois não se tem uma carreira para o ator, como explica Ana Cristina, “E estou aqui desde noventa e três. Minha vida é isso, e eu dedico minha pesquisa a isso. E, o ano passado [2007], eu fui contratada como pesquisadora aqui, isso depois de catorze anos, entende? Então, é um trabalho árduo para conseguir construir. Para dizer, “Opa, a gente também trabalha para esse lugar como o cara da engenharia trabalha. É pesquisador da mesma maneira”” (2008).

Para o grupo uma das questões importantes de estar vinculado à academia, é que ela cobra uma direção, não é uma cobrança de direção no sentido artístico, mas, é uma cobrança porque eles são avaliados pelas produções que fazem, então, avaliam quantos espetáculos fazem, quantas atividades realizam no ano, quantos artigos escrevem. Por um lado, eles têm liberdade na produção artística, mas também têm que trabalhar academicamente. É importante relevar que o grupo não visa somente a apresentação dos espetáculos, ou produção dos artigos etc., muito pelo ao contrário, o eixo principal do LUME, como já dito, é a pesquisa 'prática', como eles dizem, ou experimental, digamos. Na verdade, em um primeiro momento, essa escritura acadêmica do processo foi uma dificuldade para os integrantes, pois era também difícil para eles, ou para alguns deles, olhar para o seu próprio trabalho, pensar o seu próprio trabalho e, ainda, formalizar em publicações o trabalho, porque a academia cobra que a obra artística seja também publicação, ou se transforme em uma publicação.

Mas este movimento de escrever ainda está sendo construído pelo coletivo, até mesmo a percepção daquilo que é publicado nos livros está começando a ser tateado, por exemplo, como coloca Raquel: “Mas é lenta assim, isso não é... essa coisa dos livros não são uma coisa

que nos uniu assim muito, sabe? Tipo assim, “Temos esse produto, como é que esse produto fica sendo nosso?” Não, ele ainda é muito... devagarinho a gente vai dialogando e entendendo o que cada um está pensando” (HIRSON, 2008). Até mesmo porque, na história do grupo, percebem-se outras questões importantes que elucidam esse tempo de trazer para o trabalho a escrita, ou fazer uma outra escrita do trabalho, como se pode notar nas três falas que seguem, respectivamente Ricardo, um dos integrantes mais velhos no grupo, que entra em 1988 no grupo; Jesser, que ingressa em 1994, e Naomi, a última integrante a ingressar no grupo em 1998:

[...] quando a gente trabalhava lá com o Luís ele não deixava a gente nem ler Grotowski, Stanislavski, a sorte era que a gente já tinha lido antes, mas assim, ele tinha um pouco o que o Decroux tinha, o mestre dele que não deixava, nem ver quanto mais fazer outras técnicas, então eles não podiam ver nada, só mímica Decroux, só fazer mímica Decroux, aquela coisa bem purista, o Luís [...] tinha muito uma preocupação com a coisa racional que é o pré-domínio, da nossa época é a coisa física. E ele queria que fizesse, é físico e corpo, é voz, não pensa, faz, não pensa, faz. Então ele pedia, sugeria e até falava pra não ler, “deixa isso aí, vocês vão ler depois que já tem um trabalho”, então era uma outra maneira, foi assim com todos, inclusive o Renato só escreveu depois que ele já tinha um trabalho dele. Cris [Ana Cristina] só fez a reflexão, Raquel o mestrado que elas fizeram com a pesquisa já feita, elas escreveram sobre o que já tinham feito, então é uma reflexão, muito diferente de coisas que eu tenho visto hoje e que às vezes me preocupa (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Eu sou muito da prática, eu não duvido que esse conhecimento que é ele transmitido através da escrita, eu não duvido da validade, da eficácia dele, mas eu não acredito que um ator se forme apenas nele, ele tem que necessariamente passar por uma prática. Eu acredito até que um ator pode se tornar um excepcional ator sem saber ler, como a gente tem casos na história própria do Brasil. Ou se não sabe ler, eu sei lá, você pega um... eu não vou citar nomes, mas existem atores na história do Brasil que eram extremamente brilhantes naquilo que faziam sem saber lê. Então, quer dizer, eu não duvido que seja possível formar um ator sem que tenha lido nada. Uma prova disso, por exemplo, é o próprio Simioni, quando ele entrou no Lume, o Burnier falou “eu não quero que você leia Grotowski, eu não quero que você leia nada, eu quero que você entre na sala e trabalhe” e assim ele fez. Depois de quatro anos de pesquisa, o Burnier falou pra ele “lê esse livro aqui, *Em Busca do Teatro Pobre*” aí o Simioni olhou “caramba, isso aqui eu já sabia, eu fiz isso aqui, eu sei isso, eu sei, porque eu fiz, porque eu conheço, porque eu realizei. Não porque eu fui atrás e consegui fazer igual”, entende? Não porque eu me espelhei nisso pra fazer o que eu cheguei a fazer [...] A partir de uma prática, a questão é essa. Eu também morro de vontade, eu sei que eu, eu agora vou até quase desdizer o que eu acabei de te dizer. Eu morro de vontade de tornar público o resultado de uma pesquisa que ainda não tem resultados concretos organizados. Então, eu preciso de um tempo pra organizar isso e na medida em que isso se tornar um material eficaz, eficiente, uma ferramenta pro trabalho de ator, aí sim eu vou me sentir extremamente lisonjeado e tá escrevendo alguma coisa sobre isso. Então, assim eu fiz, eu terminei a minha graduação em 1993, portanto, há quinze anos atrás [...] Então assim, é lógico que tem uma série de coisas que o Renato teoriza, sobre as quais o Renato teoriza, que eu não, que eu desconheço, mas a prática sobre a qual ele teorizou, eu compartilhei junto com ele, entende? Então, pra mim é isso que me interessa como ator, esse conhecimento prático que eu tenho adquirido no meu corpo. Não invalido o conhecimento teórico que ele promoveu e que ele compartilha, entende? Mas eu, nesse meu momento, não me ajudaria, entende? É um processo muito pessoal [...] O Burnier antes de morrer, o último

encontro que eu tive, um dos últimos encontros que eu tive com ele foi uma das coisas que ele falou, não sei se isso ficou forte demais na minha cabeça, mas ele falou assim “a gente tem que parar de pensar e fazer”, porque eu penso muito. Eu tenho muita rapidez de raciocínio, eu faço muitas associações muito rapidamente, eu sou muito perspicaz. Isso me atrapalha muito na percepção do meu sensível (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Eu tenho muito respeito aos grandes mestres, mas eu também tenho um pouco de resistência, talvez quando a pessoa é muito considerada [...] eu fico em uma posição tão, eu me coloco em uma posição inadequada, inferior, que isso até me atrapalha a conseguir uma relação com essas pessoas, e isso me leva, essas coisas são muito importantes, mas eu acho que o mais importante é o que cada um pode descobrir por si mesmo, às vezes a gente dá uma importância muito grande a certas pessoas, e tira a possibilidade de descobrir coisas da gente mesmo, quando a gente coloca outros como referência. Porque eu estou falando assim, porque quando eu estudava na faculdade eu lia, Barba, Grotowski, e quando eu cheguei aqui, eu parei de ler, de estudar, porque eu queria descobrir para mim, eu não queria que as idéias deles me influenciassem no que eu estava buscando, eu fiquei com medo de ser muito influenciada e tentar e conseguir buscar o que eles diziam que eu tenho que achar. Então, é... eu sei que o Eugenio Barba teve uma influência muito grande no trabalho do Luís [...] Então, se eu penso em algo que eu possa usar a minha energia, é nisso, eu acabo dirigindo mais espetáculos do que os outros integrantes do grupo, mas, por exemplo, a questão da escrita não veio ainda. Eu sei que também faz parte do problema com a língua, quando eu cheguei aqui, não era a minha língua materna, eu podia escrever em inglês, mas eu vou ser bem sincera, como eu vivo em uma outra língua, eu tenho essa frustração com as palavras, assim no sentido de me expressar, da pessoa olhar e conseguir ver na minha história algo que me fez aprofundar muito na questão do corpo. Porque eu não me sentia muito bem falando, eu sei que eu falo bastante, mas não necessariamente me sinto bem falando, mais ainda vivendo em uma cultura em uma língua que não é a minha (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Quando no começo, o trabalho do LUME não coincidia com uma necessidade ou uma obrigação de equiparar o trabalho de ator que vinham desenvolvendo com técnicas bastante consolidadas. Mas atualmente eles entendem que o teatro e a arte vivida por eles na academia também é importante tanto para se pensar a arte, como para se pensar a própria arte do LUME. E encontrar a possibilidade de escrever sobre o processo de criação artística, abre espaço para outras contribuições de análises e formações de teorias no campo das Artes Cênicas e das artes em geral. A arte é vivida, então, como um conhecimento, como um processo criativo o qual pode ser descrito, analisado e conceituado através da materialidade do espetáculo e dos processos pessoais nas pesquisas. Mais além, esta materialidade se apresenta como possíveis formadoras de reflexão da filosofia, da sociologia, da lingüística e de outras áreas de conhecimento. Os escritos do LUME os quais consolidam muitas questões entre a idéia que se tem da peça e a materialidade da peça. Embora boa parte da produção bibliográfica apresente textos exploratórios que tateiam a criação do campo conceitual do teatro, eles apresentam uma sólida base, contribuindo para uma consistência conceitual nos estudos do teatro no Brasil e na cena mundial. O desdobramento entre o artista e o ‘autor teórico’ flexibiliza a criação artística

diminuindo a distância entre a teoria e a prática e a lacuna entre o geral e a especificidade. A ânsia de investigar e a inesgotável satisfação diante do trabalho realizado fazem com que o grupo supere problemas de seu tempo e, consolide o fazer teatral como profissão e consiga dar continuidade à pesquisa.

Bom, se eu te que falar bem claramente eu acho que é assim: o grande trabalho acadêmico do Lume são os espetáculos. Todo mundo no Lume é muito acadêmico, nesse sentido, porque as formas expressivas, ou os espetáculos que a gente faz, eles são justamente o fruto liminar das nossas pesquisas, todos são muito acadêmicos no Lume, nesse sentido. Acadêmicos pensando nesse sentido de pesquisa, de tentativa e erro de resultado de algo que vem de uma pesquisa e da publicação dessa pesquisa. Nada mais acadêmico do que um espetáculo de teatro, nesse sentido que você tem uma idéia e uma hipótese de uma idéia expressiva, vamos trabalhar essa idéia, tentativas e erros para se construir essa idéia expressiva, até que você chega em um formato expressivo, e você joga esse formato expressivo ao público. Se existe algo acadêmico, dentro da academia isso atinge muito mais gente do que qualquer artiguinho, ou livrinho, é o espetáculo. Então, você pode falar o que for, mas se tem uma forma acadêmica do Lume, que é o espetáculo [...] porque eu gosto da questão conceitual [...] A Raquel é muito mais narrativa e a Cris [Ana Cristina] é muito mais poética. Como você poetiza isso dentro de uma questão escrita é com a Cris. Como você narra todos os procedimentos de uma forma clara é com a Raquel, quando você trabalha os conceitos é comigo. Eu não gosto de fazer nenhuma das outras duas coisas, mas isso tudo são os efeitos colaterais de um grande tronco, que é a questão dos espetáculos, que pra mim é o eixo acadêmico do Lume hoje. Claro que a academia não entende esse discurso, mas está tentando, entende? Já demos passos em direção a isso (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

O grupo LUME, em todos os seus integrantes, deixa claro que o que sedimenta o trabalho mesmo é a influenciado fazer teatral. Como eixo principal se tem a pesquisa do procedimento de realização artística de um espetáculo. A questão conceitual está conectada a esses procedimentos também da criação dos espetáculos, da investigação técnica. Portanto, a área reflexiva e conceitual é uma consequência do trabalho de procedimento espetacular e, dentro do LUME, enquanto ator do LUME, pode-se querer ou não entrar nesta discussão conceitual, por que? “porque você já fez a sua parte, quando você tá lá no experimento espetacular, você já fez isso, esse é o seu trabalho como pesquisador” (FERRACINI, 2008). Assim, de toda maneira os atores também já assumiram as possibilidades de ver a arte e o trabalho do ator também enquanto produção científica.

Aprender-a-aprender no Teatro de Grupo: corpo sem órgãos

Atualmente a composição do LUME é diferente daquela que foi, na dissertação, identificada inicialmente. Os integrantes têm muitos compromissos e cada um deles tem

trabalhos paralelos de pesquisa que permitem experimentar outras relações e técnicas que não as do grupo, mas que de alguma maneira voltam para o grupo, alimentando-o, transformando-o. Com a enorme quantidade de tarefas, muitas vezes, os atores acabam ficando longos períodos sem se ver. Houve períodos em que eles já estiveram muito juntos, mas com o tempo, com tantas atividades que os integrantes do grupo assumem é difícil até mesmo encontrar todos os atores no LUME. É difícil ver os sete juntos. Esse cotidiano modificado pela agenda de compromisso também modifica a investigação técnica dos atores, que tem que ser adaptada de acordo com as necessidades de cada um.

É muito dinâmica a relação porque, desde um primeiro momento... num primeiro momento era todo mundo voltado para uma única... um treinamento coletivo, os projetos coletivos, a vida coletiva, sabe? Quase não cabia mais ninguém assim, porque era um período que precisava mesmo sedimentar a coisa. Para tudo o que tinha eram funções múltiplas, né? Desde você estar na sala de trabalho, trabalhando o espetáculo ou não, até cuidando da segurança do Lume, fazendo a administração, vendendo o espetáculo. Tanta coisa que não cabia mais nada. Era o tempo inteiro, a vida era isso. Aí, chegou uma hora que todo mundo se sentia sufocado ali, naturalmente e foram também se voltando para fora. De tipo... “Eu ter um namorado, eu quero casar, eu quero trabalhar com 'fulano' também, eu quero...” Como que é isso? Isso foi naturalmente acontecendo. A gente também não foi programando botar a cabeça para fora. “O ano que vem, põe a cabeça para fora”. Foi indo. Naturalmente foram vindo essas notícias. Aí acabou chegando... E a gente entendendo que a dinâmica, para durar a vida toda, teria que ser mesmo essa, de permitir que todo mundo estivesse feliz aqui dentro, e isso significava também ter algumas escolhas individuais. E daí se transformou muito a coisa do próprio treinamento, não tem isso de sempre se encontrar todo dia, por exemplo, existem períodos de trabalhos que são coletivos e períodos que são individuais. Existem os projetos que são coletivos, como existem também [o projeto de] dois, três, cinco [integrantes]... Porque, nem todo tema apaixona todo mundo e às vezes aquele tema é... são, né? aqueles três é que se apaixonam e querem desenvolver; ou porque eles querem experimentar o processo só os dois, ou só os três. Então, isso foi permitido. É claro que, na organização, dificulta um pouco mais que todo mundo no mesmo trabalho. Mas isso é uma das características fortes da gente, que é essa pluralidade mesmo, tanto nos indivíduos, né? como dos espetáculos, cada um tem uma... uma essência comum, mas são diferentes entre si (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

O treinamento acontece no LUME em função do momento, respeitando as vontades de cada um. Hoje, segundo eles, é raro todos entrarem juntos em uma sala para treinar, o treinar está relacionado a treinar em função de alguma coisa, em função de uma nova montagem, em função das oficinas que serão ministradas. E assim, cada ator também em função dos projetos pessoais vai experimentando as bases do treinamento que é feito coletivamente e criando outras possibilidades de criar outros treinamentos, então vão trazer exercícios de yoga, de tai-chi-chuan, de academia, de pilates... Os elementos a serem utilizados surgem com as experiências e as necessidades e as curiosidades. Muitas vezes, por conta dos projetos com os quais o grupo se envolve os atores criam um determinado treinamento, que vai depender também da proposta de quem está dirigindo o processo de montagem de um espetáculo, por exemplo.

Então, eu vou lá treinar duas horas na sala já é diferente quando tem alguém com uma proposta, é outra disciplina que vem, como consequência nessas colaborações é muito bom, porque te coloca na linha. Até quando vai embora às vezes tem uma certa, um certo meio momento perdido, que a gente criou, intenso, com certas regras e conceitos, experimentações, e a pessoa vai embora e, parece, que aquilo também foi junto e você volta e, hoje isso é uma realidade que a gente tem que aceitar, a pessoa vai embora e a gente vai continuar viajando e dando curso e trabalhando na administração, reunião e cuidando do cotidiano. Então, a vida é isso. Esses momentos de criação de sofrimento ou de prazer, que é maior do que o nosso dia a dia. Claro, que seria maravilhoso viver isso todo dia, mas não dá, a gente acabou optando por esses períodos mais curtos do tempo. Acabamos de chamar o Tadashi por um mês, daí aquilo fecha. Todas as nossas atividades vão estar voltadas para aquilo, aproveitar. Depois que segmenta aquilo, como por exemplo, no *Shi-Zen* tinha um espetáculo que surgiu daqui e a gente continuou até hoje com ele, alguma coisa fica (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Esses movimentos de desgrudar, descolar, deslocar do grupo dizem respeito à percepção que os atores têm de que cada um é um singular-plural e tem desejos de criar em seus aspectos múltiplos. Atentos para a singularidade e o *sentido* do corpo de cada um.

Que eu me lembro que uma coisa que eu via muito na graduação era: pessoas que são talentosas, e são extrovertidas, aquilo é o material da cena delas. “Nossa aquela ali é... aquela pessoa é divertida; nossa, na cena ele é...” Então, isso me batia sempre porque eu não me via naquele lugar, não tinha aquele... Esse ‘extrovertido’, essa coisa de ter talento, né? Eu acho que eu não tenho [...] Passei por essas crises ali de processo. Quando eu encontrei esse trabalho de treinamento do Lume, eu vi que a relação com a tua singularidade ali, com o teu trabalho, e com o tempo para desenvolver aquilo era muito especial (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

O grupo trabalha com planos em curto prazo, às vezes estão mais dispersos, às vezes mais concentrados, mas sempre com a certeza que querem continuar sendo parte do LUME, construindo a vida com o grupo, no grupo, em grupo. E para que essa vida tenha uma permanência, uma duração, uma consistência, todos compreendem, além do ‘singular’, o plural, o *sentido* do verbo ‘ceder’.

Sempre foi exigido do grupo, a gente vive sempre isso, uma pressão, eu estou aqui em função do Lume, do grupo, então, podem exigir de mim tudo, meu tempo, minha energia, dedicação no corpo, mas, ao mesmo tempo, o grupo exige que eu cuide do meu caminho artístico, também sair, seguir o meu caminho, para trazer coisas novas para o grupo. Mas a verdade é como continuar vivendo esses dois pilares, conseguindo equilibrar. Por exemplo, hoje a necessidade maior do grupo e meu, é uma nova montagem coletiva do grupo, a gente passou bastante tempo cada um no seu mundinho aí, com as famílias, os bebês, então, agora é o momento da gente voltar e se fortalecer. E o que a gente espera, o que eu espero é dar um outro passo, descobrir uma coisa nova pra gente. A gente tá com um projeto novo, muito interessante, eu tô apaixonada, que eu acho que pode vir a ser projeto... o nosso grande desafio agora é conseguir fazer essa nova montagem com colaboradores, mas sem um diretor de fora... cada um dá palpite, cada um já sabe, cada um tem a sua maneira de pensar, de idealizar as coisas mas a nossa idéia é a gente conseguir juntar todas essas sete cabeças [...] Não eu acho que trabalhar com o Lume é mais difícil, é de você conseguir ir além, quando você está sozinho, você se acomoda mais facilmente, quando você está em grupo você é instigado pelo outro, você é estimulado pelo outro, mas não é impossível, assim ninguém é igual, mas parecido [...] tem pessoas que nunca iam dar certo trabalhando dentro de um grupo, porque não têm a

capacidade de abrir mão das coisas que têm que abrir em função do grupo, e como artistas independentes, autônomos, são fortíssimos (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

“O sentido é o exprimido da proposição, mas o que é o *exprimido*?” O sentido é “o verdadeiro *loquendum*, aquilo que não pode ser dito no uso empírico e só pode ser dito no uso transcendente”, não é uma significação, que remete a um conceito somente, o qual se refere a um campo de representação. Mas o sentido “é como a Idéia que se desenvolve nas determinações sub-representativas” e “Se é verdade que não dizemos o sentido daquilo que dizemos, podemos, pelo menos, tomar o sentido, isto é, o *exprimido* de uma proposição, como o designado de uma proposição” (DELEUZE, 2006, p. 223). O sentido é uma fronteira, um corte, uma articulação entre as coisas e as proposições, entre os substantivos e os verbos, as designações e as expressões e dispõe de uma certa impenetrabilidade (DELEUZE, 2006, p.31).

Desse modo, uma das questões relacionadas não só com a idéia de grupo, mas a prática de grupo no LUME é concebida através da *generosidade*, que pode ser compreendida com uma ação contínua de dar e receber concomitantemente! A generosidade é desejo e não é, e um conceito, mas também não o é. O desejo é maquínico porque ele produz, é criativo, agencia afectos, assim como a generosidade. O desejo é também uma passagem do desejo ao político, nos quadros dos modos de subjetivação. *Finito ilimitado* (ROLNIK, 2006). A generosidade parece estar estreitamente ligada à heterogeneidade, fenômenos físicos que ocupam as relações, que se transforma continuamente em fluxos variáveis e qualitativamente distintos, inclusive no seu aspecto *intensivo*, velocidades e temperaturas, dos elementos e de suas relações que estão interpelados precisamente pela *libido*¹³⁴ (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v.1, p.44). Por isso, então, a opção de compreender o ser humano como hecceidade. Qual a interlocução do desejo e da generosidade? E como esta generosidade opera?

Aí, acaba que vem um pouco ali naturalmente... “Eu tenho esse desejo. Como isso se encaixa dentro desse todo?” Ok, então, você tem esse espaço para desenvolver isso, mas você tem esse compromisso com o todo. Então, cada um vai... Alguns, você vai cedendo, e acaba até não fazendo, porque o todo te levou para um outro lugar e você vê que aquilo foi bom também. Então, é muito isso, segue aqui, segue ali, sabe? E aí a coisa vai se moldando, né? Todo mundo tem um respeito muito forte com relação à... Quando o outro coloca como um desejo, todo mundo já sabe que ele já ponderou todos os outros elementos, então, que realmente aquilo é importante, sabe? Então, automaticamente, o todo se molda para tentar abarcar aquilo. Se não é no momento em que o desejo apareceu, é daqui a um tempinho, sabe? Mas, de qualquer maneira, sempre tem um olhar [para esse desejo]. Vamos abarcar essa idéia. Seja de trabalho, seja de vida mesmo, que a gente, a maneira como trabalha, a vida é totalmente mesclada, não tem como separar e dizer que sua vida não está relacionada, sei lá. E agora, esse momento particular das crianças, né? Não tem como ignorar! É uma

¹³⁴ A libido aqui está relacionado com a agitação das massas, os movimentos das matilhas, os signos coletivos e as partículas do desejo, desejo como potência de criação, atravessado de afectos múltiplos e infinitos.

decisão do grupo inteiro. E isso era um desejo forte de todos (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

A generosidade para o LUME é gerada também pela cumplicidade que o grupo conseguiu criar. Cumplicidade motivadora que sustenta e também mantém o grupo vivo. Tem a ver com amizade? Também! Mas eles percebem que não precisam necessariamente ser amigos uns dos outros para que trabalhem juntos.

Há períodos em que cada um tem seus projetos, mas agora a gente já tá já há alguns anos extremamente ansiosos pra poder tá juntos na sala trabalhando e fazer um outro espetáculo com os sete, reafirmando esse desejo de continuidade, esse desejo de cumplicidade, e de tá trabalhando juntos e de tá construindo uma história de vida junto, né? Hoje em dia a gente tem três crianças juntos. Na verdade, acaba que são filhas de todos nós porque todos nós bancamos... (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Essa cumplicidade se fez e se faz também nos espaços cotidianos, como na sala de trabalho...

O que acontece aqui nessa sala é dessa sala. Esse é o espaço para cada um se expor [...] Porque esse é o espaço de compartilhar com essa profundidade da gente [mergulhar] na investigação; seja de sete dias, seja [mais tempo]. Aí sim, você sabe onde você se expõe e onde não. Porque, vamos abrir, vamos ser isso para a vida toda. Lá fora você tem uma armadura mesmo para se proteger. Mas, nesse espaço interno, aqui, nesse momento, nessa ilha que a gente vai construir, aqui tem que ser diferente... Tem que ser esse espaço de confiança. Daí tem que ter essa possibilidade da pessoa se abrir, porque [do contrário] ficaria só no discurso (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

Porque o grupo é uma medida de descoberta da sua própria profundidade, Naomi insitou sobre esta profundidade, em sua entrevista, a imagem da cebola, “tira mais uma camada, tira mais uma camada” e, neste movimento, de se adentrar – um sentido relacional com o próprio corpo - e de desnudar aos olhos dos outros – um sentido relacional com o corpo-a-corpo -, não pode haver receio ou medo de se abrir, o corpo-coletivo e suas diferenças devem se sentir cúmplices para serem encorajados em suas descobertas, em seus desejos. Então, as necessidades de cada um tem que ser colocadas para o grupo,

Porque o Ric [Ricardo] só fez o *Kavka*, por causa de uma necessidade dele. A gente só fez *Café com Queijo*, ou *O que seria* [*O que seria das nós sem as coisas que não existem*], porque era uma necessidade nossa, às vezes é a necessidade de um, às vezes é a necessidade de quatro, às vezes a necessidade de todos, mas todas as necessidades sendo colocadas dentro de uma diferença. A diferença na verdade de cada um, é a diferença mesmo, e a diferença tem que ser pensada aqui, como uma diferença e não como uma diferença em relação ao centro, você entende? Cada um é uma diferença, as pessoas não são diferentes, elas são uma *diferença*, que é um pouco diferente (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

É, pois, na intensidade de dúvidas e fluxo de criação e produção que o grupo consolida a sua existência. A questão da *diferença* não é estabelecer um elogio à diferença, porque não se

trata de comparar um com outro de forma hierárquica, “um ser diferente do outro”, mas se trata de saber que cada um é uma diferença, então devemos compreender que somos uma diferença e que nos relacionamos sendo diferenças. Como foi apresentado nesta dissertação, aqui se percebe o corpo como memória, o *corpo como uma duração*¹³⁵, o tempo como uma *multiplicidade*¹³⁶.

A duração é concebida como a diferença de natureza em si e por enquanto o espaço é a diferença de grau fora de si e para nós. A duração não é o que difere de outra coisa, mas o que difere de si mesmo. Assim, a diferença de natureza, passa a ser considerada ela mesma uma coisa, uma tendência, uma *substância*. A diferença que parecia externa (diferença de natureza entre duas coisas) tornou-se diferença interna. O que Deleuze resume com a seguinte fórmula: “A diferença da natureza tornou-se ela mesma uma natureza”. A duração como natureza naturante, a matéria como natureza naturada. Diferentes graus de Diferença, o mais alto estando na duração e na diferença de natureza, de outro nas diferenças de grau. Todos os graus coexistem numa mesma Natureza, que se exprime de um lado nas diferenças de natureza, de outro nas diferenças de grau [...] Se a duração é substância ela é simples e indivisível [...] A virtualidade só se atualiza dissociando-se, a vida só existe diferenciando-se de si [...] Quando Deleuze se pergunta como pode o Simples diferenciar-se, como pode o virtual enquanto virtual ser a origem desse processo, a resposta é clara: a realidade do virtual estende-se a todo o universo, consistindo de todos os graus coexistentes de distensão e contração, gigantesca memória, cone universal, tempo único onde brilham singularidades, multiplicidade virtual [...] E ao pensar o processo de diferenciação ou de atualização a partir de uma multiplicidade virtual, em que coexistem os graus de distensão e contração, Deleuze já está de posse de uma matriz sólida constituída por uma tríade que na linguagem de Bergson leva os nomes de Duração, Memória e Élan Vital. Ao final de *Le bergsonisme*, é nestes termos que Deleuze exprime o que foi considerado por ele mesmo um esquematismo: “a Duração define essencialmente uma multiplicidade virtual (*o que difere em natureza*). A memória aparece então como a coexistência de todos os *graus de diferenças* nessa multiplicidade, nessa virtualidade. O Élan vital, por fim, designa a atualização desse virtual em linhas de diferenciação que correspondem aos graus”¹³⁷ (PELBART, 2004, p.39-41 – grifos, notas e parênteses do autor).

Numa síntese, você não é “diferente” porque não se parece ou assemelha com o “outro”, mas você é a própria diferença. Essa diferença, que é corpo é uma zona de vivências, como já foi dito, e determinam essa força da generosidade também. Digo força, porque mais que uma qualidade, ou um substantivo, a generosidade no LUME é uma constante, uma força. Uma força que é *ligamen* para o conceito de *aprender a aprender*. As oficinas de formação, por exemplo, e seu aprender-a-aprender, não tem a intensão de passar uma técnica pronta a atores, ao contrário, os atores do LUME fazem as oficinas para aprender assim como os atores participante vão para aprender. E como surgiram estas oficinas?

Isso é... bom, são duas coisas, três, quatro ou cinco. Primeiro era o Luís Otávio Burnier. O Luís Otávio Burnier era de uma generosidade infinita [...] Uma isso. Outra, ele era um inquieto, né? A gente pesquisava aqui e ele já queria saber se aquilo

¹³⁵ Cf. Primeiro Movimento. Tópico “Dança pessoal: memória dos corpos misturados”; p.113.

¹³⁶ Cf. Primeiro Movimento. Tópico “Luminar: de Luís Otávio Burnier”; p.30-44.

¹³⁷ “La conception de la différence chez Bergson”, p.119.

que a gente pesquisou funcionava, se era possível ser transmitido, então, essa sempre foi a tônica do Lume, desde o início. Descobriu alguma coisa agora vamos tentar passar pra ver se funciona. Funciona aqui entre nós dois, esses dois loucos, mas se não funcionar, se o que o Simione tá fazendo não funcionar pra outras pessoas, então não é teatro o que nós estamos fazendo, nós estamos fazendo um trabalho terapêutico com o Simioni, um trabalho para o Simioni. Então, essa sempre foi a tônica do Lume. Uma. E ao mesmo tempo, isso é maravilhoso! Imagina?! as coisas que você descobre em sala, que é novo, funciona pra você e você descobriu uma maneira de transmitir pra outro e vê que funciona pra outro e que é possível... Isso tá arraigado no Lume, o Lume não sobrevive sem isso, não sobrevive, te juro. Vai ser sempre assim, vai ser sempre assim. Eu odiava dar cursos, no meu caso, porque eu era a cobaia, né? E ao mesmo tempo eu tinha que me rasgar, era como se eu tivesse que me rasgar mesmo. Talvez isso seja uma coisa que eu tô pensando agora, seja uma coisa muito importante pro ator, seja muito importante isso, porque também não adianta ele [o ator] se aprofundar, aprofundar, ele fica o glorioso, o maravilhoso etc., não dá! Talvez isso tenha sido importante no fato do meu crescimento, porque eu era o glorioso, o maravilhoso no sentido da pesquisa, me entregava, pleno etc., mas o fato de eu ter que me rasgar, furar e dar, talvez isso seja o complemento, seja o complemento do trabalho do ator. Nesse aspecto. Outro porque aí a gente começou a ver que funcionava e começou a ver que era uma veia muito forte pra o Lume expandir, pro Lume ser conhecido, pro Lume ser seguido, pro Lume poder, inclusive, contribuir pro teatro, né? Contribuir pro teatro porque era a maneira. A gente fez o cálculo esses dias, tem sete mil pessoas que já passaram pela gente, em cursos. Mais. Sete mil foi há uns dois anos atrás. É a nossa maneira, que ao mesmo tempo, na época, hoje também, mas na época que surgiu o Lume, as primeiras coisas de treinamento [era uma novidade] não existia treinamento de atores, existia treinamento para o ator que era balé, música, esgrima, mas treinamento desenvolvido, como o Lume desenvolveu não existia. Tinha uma sede. E veio na hora certa, o Lume veio na hora certa. Aonde desembocou para bastante recipientes, que foi bebido, que foi bebido... Então não tem como. Hoje já tá tão enraizado, que eu penso, eu vou fazer uma pesquisa, eu já penso em já criar um grupo de pesquisa, né? Ao mesmo tempo eu me entrego, mas tem alguém junto comigo, já to passando, já to passando. Já estamos unindo tudo. Unindo tudo. Tô passando. Às vezes, a gente se torna histérico no Lume, quando a gente resolve se fechar, quando a gente resolve se fechar, ok. Vamos fazer três meses de fechamento no Lume, só nós atores, isso [se refere a transmitir] tá tanto na nossa genética, o Lume que é se fechar e dar, se fechar e dar, que quando a gente se fecha três meses, dura um mês. Dura um mês a gente não consegue. Não consegue. Faz parte do nosso treinamento: dar. Impressionante isso, né? To falando isso a primeira vez em palavras, mas faz parte do treinamento desde o início. Desde o início. Por pertencermos a uma Universidade, Burnier dizia “a Universidade nos paga, portanto é o nosso dever disseminar o resultado das pesquisas”. Isso é básico. Era básico (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Esse compartilhar a responsabilidade pela formação artística e por possíveis transformações artísticas é necessário ao campo do teatro. Mas para o LUME por que dar oficinas, por que passar o que se sabe, por quê?

Porque uma das coisas que são um dos pilares eu acho que do LUME e um dos legados do Burnier é a *generosidade*. Não tem como você ser um ator, se você não é generoso. É impossível. É impossível você ser um ator, nos moldes dos atores que nós imaginamos que devam ser os atores do teatro, se você não for generoso. Generoso consigo mesmo, generoso com o público, generoso com aqueles que querem assimilar esse conhecimento. Então, uma das razões é essa, da gente, a gente precisa, a gente acredita tanto que isso que a gente faz é importante que a gente precisa compartilhar. Precisa, é importante. Eu, assim, [...] eu fui dá um curso no Acre de duas semanas, o primeiro dia de curso eu cheguei lá e falei “gente, olha, eu

só estou aqui nesse lugar extremamente quente, no meio da floresta amazônica, completamente invisível se eu ficasse pensando ‘bem, eu vou dar um curso lá pra ter visibilidade, pra divulgar o trabalho’, completamente invisível, num calor terrível e é a primeira vez que eu fico tanto tempo longe da minha filha que acabou de nascer. A primeira vez que eu me ausento da companhia dela, a primeira vez que ela não tem a minha presença. E eu só vim aqui porque eu acredito que seja importante isso que eu vim compartilhar com vocês”. Então, a gente acredita muito nisso. Que isso que a gente faz é vital pra gente. A gente faz isso, é quase que um sacerdócio. Pode parecer piegas ou exagerado, mas é quase um sacerdócio. Eu acordo pra isso, entende? Minha vida é pra isso, a nossa dedicação é exclusiva pra isso. Até as outras coisas que a gente faz são pra isso também. Até a filha que eu tenho hoje é uma forma de me tornar diferente, de me tornar mais sensível a determinadas coisas. Lógico que eu não estou usando a minha filha como pretexto pra aprimoramento do trabalho, não é isso [...] Então a gente quanto artista, eu acho que a gente, eu penso desse jeito, acho que compartilhar esse conhecimento é uma forma de buscar um mundo melhor também. É uma forma de contribuir pras artes também de um modo geral. É uma forma de fazer como que o teatro brasileiro, o teatro que se faz aqui no Brasil, tenha um reconhecimento, tenha um valor, tenha um mérito quando apresentado lá fora também. Por isso vem tanta gente do exterior. Agora menos, a gente viajou menos nesses últimos anos pro exterior. Teve um fluxo menor de estrangeiros, mas em anos anteriores era muito comum ter muita gente do exterior, da Itália, Israel, da América Latina, dos Estados Unidos, gente de tudo quanto é parte. E isso pra gente é parte do nosso trabalho, entende? Por outro lado também é uma forma, a gente é um grupo de teatro, a gente vende espetáculo, a gente precisa desse dinheiro também. Então, os cursos também, além de ser isso, que é essa parte que é a mais profunda, tem uma parte que é prática, é uma forma de ganhar dinheiro também. Uma forma de manter esses atores em condições de continuar pesquisando, né? (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

O porquê é impressionante, não saberia dizer o tanto, a porcentagem da coisa, mas eu acho que tudo que a gente faz veio do Luís. Impressionante! Porque também isso era algo que ele falava que o Lume teria que fazer. Que era se concentrar e pesquisar o trabalho do ator, a maneira desse núcleo de atores fazer teatro, descobrir isso, fazer e tal. Então, uma companhia teatral também né? Mas também teria a preocupação de passar essa experiência, porque o teatro ele dizia, a técnica, o fazer teatral, ele passa de um ator mais velho, para um ator mais novo, é assim que é a tradição e, em muitos momentos, essa tradição se rompe e se recria e se religa com o passado e tal. E que o Lume teria um pouco o papel como outros grupos pelo mundo também tinham, como o Odin e outros, como o Galpão, aqui por exemplo, Ôi Nós Aqui Traveiz, lá do sul, grupos que construísem uma cultura de grupo, fazer teatral que tivessem a cara daquele grupo, bebendo de diversas fontes e criando e recriando... e que isso pudesse ser passado e servisse de semente, de instigação para que os jovens continuassem isso: a descobrir o seu próprio fazer teatral a partir das experiências de outros. Não repetindo, não copiando, mas simplesmente sendo provocados e descobrindo o seu próprio fazer. Então, estava desde o início e isso permaneceu, e a gente continua fazendo por essa ótica. Eu acho que a gente não passa para os alunos, também assim, a gente trata quem vem fazer curso com a gente assim “eu não sou professor, você não é aluno, eu sou um ator mais velho”, eu sempre falo isso “e você é um ator mais novo”, ou às vezes nem mais novo, um ator pode ser até mais velho que eu, mas um ator que não tenha a minha experiência, nessa maneira de trabalhar, tem em outras. Então, o que eu vou fazer, o que a gente faz, é através da minha experiência tentar aclarar, tentar te confundir ou tentar te elucidar e te ajudar, ou atrapalhar, porque depende do processo de cada um, a descobrir, a reforçar o que é o teu fazer teatral, como é o teu fazer teatral. Então, é isso que os cursos possibilitam eu acho. A pessoa não vem e faz um curso de treinamento energético e simplesmente aprende a fazer treinamento energético, não é essa a questão. Ele aprende a entender na prática, como que é ele ator. Como ele ator lida com o corpo, lida com a voz, lida com a questão da ação física, a relação da ação física no espaço, no tempo, as variações de ritmo, como o que eu faço chega pro outro, coisas assim nesses princípios, e coisas técnicas de

oposição de desequilíbrio de precisão e tudo mais. Então, mais do que uma maneira, um produto que o Lume tem pra vender os cursos, a base *ética* dele é essa, é a preocupação de que a nossa experiência sirva como catalisador, ou sirva como germinador talvez, propulsora de novas experiências que não sejam cópias, mas sejam originais no fazer (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

O trabalho de Teatro de Grupo obrigatoriamente está ligado a uma negociação das experiências entre *diferenças*, as quais pesquisam o domínio de uma técnica, que se relaciona com uma estética que obviamente produz um efeito, a obra e a conduta que procede que produz uma obra leva a um efeito. Então, essa percepção de “diferença” implica em mudanças na subjetivação do grupo. No caso do LUME então, o aprender a aprender não está somente relacionado à idéia que você aprende sozinho somente. Para o grupo, como eu pude perceber em suas práticas, em suas entrevistas, em suas oficinas é que se aprende o tempo todo com a troca e o compartilhamento, num aprender com o outro, num aprender recíproco.

[...] tudo isso é natural, é natural porque era natural para o nosso mestre, né? Tudo isso fazia parte do sonho dele [...] Então, por isso ele escolheu uma universidade. Porque para ele era fundamental essa troca, isso era... era concomitante, não só a pesquisa, mas você não pesquisa sem a idéia, [tem que] de alguma maneira [fazer com que] isso possa ser transmitido, né? Isso era dele, estava na proposta dele. Então, a gente aprendeu já com isso. Não tive que parar, inventar ou se preocupar com isso. Já era automático, né? Assim, se eu aprendo, eu tenho que de alguma maneira estruturar e metodologizar para ser depois transmitido para outra pessoa. Então, era natural, não tem, sabe? assim, não tem... não tem nenhum esforço assim, sabe? Porque já veio... já veio da maneira como eu fui aprendendo, como eu recebi o trabalho, eu já recebi com essa proposta. É fundamental, eu acho. Fundamental para a gente até, né? Eu acho que a gente enquanto grupo, depois de tantos anos juntos, provavelmente a gente já teria até debandado assim, porque para você manter, né? manter um grupo por tanto tempo. Então, é essa troca, essa necessidade de transmitir e receber de certa forma mantém a gente vivo, né? Mantém o trabalho dinâmico [...] no começo era até [exigente], sempre que a gente ia dar cursos, “Olha, o trabalho vai durar uma semana. Toma muito cuidado na hora de você transmitir, né? Não transmita nada se você não tem segurança, se você não tem certeza, né? Espera um pouco, esse material daqui a um tempo vai ser seu, é claro; você também vai trabalhar em cima dele, vai descobrir a sua própria maneira, aí sim”. Então, teve esse cuidado de explicar isso para as pessoas. Então, logo no começo, há muitos anos atrás, era difícil para a gente, a gente ouvia as pessoas dizerem “Ah, eu aprendi uma técnica do Lume” né? que foi a gente que ensinou, foi com a gente [que aprendeu]. O que que está acontecendo? [os atores se perguntavam]. Então era... a gente ainda tinha medo, né? “Até onde esse negócio está indo? O que que as pessoas entendem por Lume, técnica do Lume? O que que estão chamando?” Mas isso, foi um período, né? hoje já é muito mais tranquilo, hoje a gente vê que é tão legal quando as pessoas vêm fazer o curso com a gente, e elas vêm já com uma base. Vem de algum lugar. Tem gente que nunca conheceu o Lume, nunca fez curso com nenhum de nós, mas a coisa foi irradiando de uma maneira tão grande, que chega assim, você fala, “Pô, que pessoa legal para trabalhar,” [...] e aí vai ficando cada vez mais rico, né? Cada vez mais rico, cada vez mais... Cada ano que as pessoas vêm aqui, elas trazem novidades, a gente tem que estudar mais, porque vão ficando mais interessantes também, então, é um desafio para a gente, né? [...] encontrar pessoas que também têm suas inquietações. E aí vai se tornando muito mais interessante para a gente (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

O compartilhar é o próprio aprendizado. E embora, eles ensinem o que sabem, também aprendem. O ensinar é, neste caso, apontar caminhos e não tem a pretensão de transmitir um conhecimento verticalmente, ou seja, com a idéia de alguém que sabe mais para alguém que sabe menos, porque todos do grupo entendem que não há valores para o que se sabe, mas há *diferenças*, singularidades, há diferentes experiências. Então, não há uma idéia somente de que “eu transmito conhecimento pra você e você transmite conhecimento pra mim”, a prática do grupo LUME está no “trabalhar junto”.

Olha, eu acho que as questões das oficinas tem muitos lados. Eu acho que é uma é que o Luís passava coisas no Lume. Que, isso que você faz não é pra você, ou seja, conversou com o Simione, trabalhou ali e tal, mas isso não é pra ficar pra você, isso é pra poder depois compartilhar isso. E depois, foi convidado outros e atores e foi compartilhado comigo desde o início através do Ricardo de uma maneira muito generosa. E você recebendo uma coisa de uma maneira generosa de alguém que quer compartilhar com você, e isso é pra todos. Então, te dá também vontade de compartilhar isso, não tem porque guardar isso pra você. Então, isso vem da história mesmo. É meio que natural querer passar isso pra frente, uma coisa tão boa pra mim, porque não pode ser boa pra outro também e ajudar o outro? A dificuldade que eu tinha de encontrar pessoas pra me ajudar como atriz, achar o meu caminho, o meu trabalho, então já que eu achei, a gente quer poder ajudar outras pessoas que talvez tenham outras inquietações. Porque tem uma outra questão que faz parte do nosso ofício, da nossa profissão, que é uma maneira que a gente sobrevive também. Eu acho que tem uma outra questão que ajuda a gente muito, cada um a desenvolver o seu trabalho, eu aprendo demais. A cada oficina que eu dou eu aprendo demais, porque também eu nunca chego com uma coisa assim, bem, primeiro dia todo mundo vamos fazer esse exercício, depois esse... Você não segue uma fórmula, você está fazendo, você está criando a oficina junto com as pessoas, que nem um espetáculo. Então, você descobre coisas novas, você faz junto, você vê no outro, o aluno te ensina muito, você vê no aluno coisas que você faz errado, ou coisas que você ainda não aprimorou. Faz muitos anos que eu tô trabalhando com o Lume e eu segui, no primeiro momento, a regra que eu aprendi com o Ricardo e o Renato, que foi com eles que eu mais trabalhei objetos, mas aí eu vi que pra algumas pessoas isso não ajudava, então, o que eu posso dar pra que essa pessoa consiga entender melhor, então, aí eu tinha que inventar um outro exercício pra aquilo, quero trabalhar tal ponto (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Em alguns casos, é possível ver no grupo até certa aversão com a coisa de “transmitir um conhecimento”, mas creio que o problema não está no ensinar ou no transmitir conhecimento, mas como a idéia de ensinar está atrelada a uma forma impositiva de transmitir determinado conhecimento. Contudo, é importante elucidar que o conhecimento não é uma coisa ruim e tampouco a transmissão é ruim, pois o conhecimento é a própria experiência, é também transmissão. E é esse conhecimento que também aponta caminhos, ou seja, ensina. Então, penso que a maneira como o LUME ensina, aponta caminhos, é consolidada no aprender-a-aprender. Eles aprendem, assim como aqueles que vão até o encontro do grupo aprendem. Por isso, eu sugeri nesta dissertação utilizar o *aprender-a-aprender*, com hífen, porque o aprender aqui é esta força relacional entre corpos, entre diferenças, entre singularidades. E é essa força processual de aprender-a-aprender, uma das coisas que move o

LUME no seu continuum. São também outros afluentes do corpo-lume, outras fontes das quais eles bebem. E se é processual está sendo feito junto com o coletivo.

[...] existe, claro, um procedimento onde você pesquisa e descobre algumas coisas, mas quando você vai transformar isso dentro de uma sistematização, você pode até criar, mas quando você chega lá pra dar o curso, você tem que estar aberto a esse fluxo do outro, e às vezes todo aquele procedimento passo a passo que você deu, não funciona, porque você tem que trabalhar, ali, com aquele grupo, com aquela pessoa, naquele momento. E aí quando você faz isso, e tá aberto, você começa a aprender e a pesquisar como se você estivesse pesquisando sozinho, então, todos esse passos, esses grandes passos, de uma etapa pós outra como se fosse uma relação de causa e efeito, ela é completamente ilusória dentro de um procedimento de curso. Hoje, por exemplo, é claro a gente só começou a dar curso depois de algum tempo, quando você vai dar curso, você precisa ter uma noção, que eu acho que é a questão básica, que é observar. Pra mim dar curso é observação e paciência, são as duas coisas pra você dar um workshop. Observação no sentido de observar o outro, e verificar o que o outro precisa, o que o outro quer. E o outro pode ser uma pessoa pode ser o coletivo. O que é que aquele coletivo está precisando, o que é que o coletivo quer. Em cima disso, aí sim, como você traz da tua experiência aquela questão. Mas aí é um procedimento que você monta agora, e aí é claro, quando você vai dar o segundo workshop sobre isso, você já tem alguns procedimentos que já viu como tentativa e erro, que não funciona, sempre vai ter alguém, ou alguma coletividade que vai te dar algo novo e você não vai poder aplicar aquilo, que você já aplicou no curso anterior, você tem que aplicar uma outra coisa das tuas experiências. E aí sim, volta lá pra o início da pergunta que é a questão da memória. Quer dizer, como essa memória vai sendo durada, ou ela vai sendo acumulada, não no sentido ferro e fogo, onde eu pego uma peça e jogo ela ali, e a peça tem que encaixar, mas como essa memória, essa experiência, essa vivência, ela vai se acumulando, sempre estar recriando ela. Seja em um procedimento pedagógico e a partir do momento que eu recrio isso, enquanto memória, aquela recriação, aquela aplicação metodológica prática ou pedagógica, volta pra mim enquanto vivência também e recria uma outra possibilidade, uma outra conexão. Então, não existe aplicação pedagógica em teatro, eu acho, não existe passos pra você aprender, não existe passos um, dois e três pra você transmitir um conhecimento. Primeiro voltando para a questão do mestre. O mestre não transmite conhecimento, ele joga o conhecimento para que aquele conhecimento seja transformado e, pra isso, o mestre precisa cair no escuro junto com o aluno, junto com a pessoa que esta aprendendo, junto com o ator. Ele tem vivências, ele tem uma experiência pedagógica e de própria vivência pessoal que ele teve, mas dizer que ele teve um procedimento pra arrancar aquilo daquela pessoa, ou arrancar aquilo daquele grupo, isso seria uma grande mentira. Com o mesmo grupo você pode conseguir e com outro grupo não, com uma pessoa você pode conseguir, com a outra não. Então, você tem que ter muita observação, se deixar afetar pelo outro e jogar muito com o outro, ir junto com o outro, sem saber se aquilo vai dar certo ou não, isso para um pedagogo é muito complicado, porque você não está transmitindo conhecimento, não se transmite conhecimento em arte, não existe essa possibilidade... (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

O aprender-a-aprender nas práticas de grupo do LUME parece apontar para um processo de transformação nos modelos estéticos, justamente porque lida com o conceito de diferença. Parece também criar pontos de fuga em métodos e procedimentos “tradicionais” sedimentados, ou, conservadores. Contudo, parecem elucidar que a heterogeneidade de um grupo, os elementos de tradição do teatro e a singularidade de cada integrante são aspectos fundamentais no constructo de técnicas e metodologias de atuação em dança, em teatro, em performances artísticas.

Então, uma coisa é quando eu aprendo aqui [no grupo], vamos supor, veio exatamente como foi experienciado. Aí, no processo dinâmico, que você está doze dias na sala, com pessoas que não viveram aquilo, que estão fazendo outros elementos, aquilo se transforma. A gente tenta o tempo inteiro, quando trabalhando com esses elementos, não engessar esses elementos, eles têm que ter ar dentro deles. Então, um dia a gente vai fazer ele cantando [...] Outro dia vai fazer ele escondido, outro dia vai fazer ele muito grande. Outro dia vai fazer na rua, outro dia vai fazer na sala [...] É pegar esse elemento e se apropriar dentro da nossa linguagem [...] Quando você vivencia o processo, não é aquele trabalho mais, né? Ele vai mudar. O curso vai trazer aquele elemento, e como esse elemento é pra ele, esse trabalho é dele, o nosso é outro. Então, aqui, no processo, eu vou lincar com tudo que é minha história, daí a minha memória toda. Eu vou lincar. Eu trabalhei com o palhaço, eu trabalhei com a mímica, eu trabalhei com não sei o que, então, eu vou entender aquele elemento que ele está me dando com a minha trajetória. Não vou esvaziar ela e vou tentar fazer como eles fazem. Não [...] Então, isso é uma das coisas... são das premissas... “vou me fechar, e essas reais coisas não me influenciam”. Não, quero mais é beber de todas essas fontes que as pessoas trabalham e que eu acho interessantes. Isso, quando a gente transmite é uma das preocupações maiores. A gente vê que chegam grupos e falam, “Ah, a gente está treinando, mas, nossa, é um sofrimento, e um nananã, nananã...” então, “Opa, não serve para você isso. Isso tem que ter um significado. Senão, não vai lhe servir”. Então mexe com esse olhar [...] um campo de pesquisa mesmo, de experimentação [...] Mesmo que a gente não pregue “Siga o que a gente diz,” né? [tem muita gente que entende assim o trabalho do grupo, então] Para o público, sempre é “Ó, estou passando o que eu sei. Mas, segue aí o que te interessa e faça sua história”. Isso é a nossa história porque a nossa história é desse jeito aqui, né? Não é a melhor história, pode ser uma boa história, mas não é a melhor; e não é possível saber se para outras pessoas vai ser boa. Faça a sua história, né? porque é singular. Então, desde que a gente fale isso, a gente sabe o quanto as pessoas seguem. Eu segui também, no primeiro momento, né? [Experimentei esses] lugares para poder também poder fazer a minha trajetória. Então, dá esse senso de responsabilidade, que dá uma pesada, mas, às vezes também faz você fazer com propriedade e não fazer banalmente, porque alguém vai ouvir e vai... seguí-la ali, entende? de alguma maneira. (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2008).

A cumplicidade, a generosidade, o desejo, as necessidades, o abrir mão provocam seguinte circunstância: a importância de ir aprendendo e descobrindo: nenhum lugar é completamente seguro, e todas as inseguranças possibilitam ser investigadas e a investigação é que mantém a curiosidade. Doar, renovar ou inovar as metodologias e que procedem através da amplitude do pensamento humano. Portanto, a *obra artística aberta* (ECO, 1988) também passa pelo ser humano aberto, pelo *sim* a novas possibilidades. A abertura, o sim para a aprendizagem e afetividade das subjetivações.

Pergunta: Parece uma pergunta boba, óbvia, mas... qual é o seu desejo? Você entrou aqui no Lume com uma perspectiva e já se passaram vinte e três anos e agora? Você está em um outro lugar da sua carreira profissional. Você até chegou a falar pra mim, “Natássia eu estou num momento em que eu não me preocupo mais com a técnica, então eu dôo”. Como é isso? E o que você espera do grupo agora? Qual é o projeto que você quer fazer?

Simioni: Que pergunta boba nada. De todas as perguntas que você fez, essa foi a pergunta mais difícil, mas eu vou ser absolutamente sincero contigo. Primeiro lugar, eu acho que vinte e três anos é o momento de maior crise, é o momento de maior crise. Eu não sei o que eu quero. Eu não sei o que eu quero, na realidade. Eu não vislumbro nada pro Lume. Enquanto Lume eu não vislumbro nada. Às vezes eu até me afasto, me vejo pensando assim “Ai será que eu vou me envolver com essas coisas

do Lume, né? Ai, deixa eu buscar um projeto, assim... só pra tá meio fora. Pra não tá aqui. Ao mesmo tempo, a crise minha é, talvez boba, mas é. Boba não. Horrível! Que é “Meu Deus do céu, já dei tanto, já dei tanto pro Lume, tinha tanto uma vontade de fazer projetos meus”. Individuais assim, né? Só pra dizer, fui convidado pra fazer com um grupo lá dos Estados Unidos, montar a Bernarda Alba, onde eu seria a Bernarda Alba, só que eu teria que fazer a Bernarda Alba inteira sem fala, só com corpo. É um desafio, pra mim, maravilhoso! Né? Só que tem que ter estratégia pra fazer isso, porque tem todo o Lume, eu sou o Lume, todo mundo é o Lume né? Eu sou um Lume, né? Aí não encaixa o tempo, sabe? Então às vezes eu penso, Ai, se eu não tivesse o Lume poderia fazer esse projeto, né? Ou então outras coisas [...] Então, eu tô em crise. Eu me pego pensando, “Ai, eu vou pedir um afastamento de um ano do Lume, pra eu realizar essas coisas”, mas depois eu me pego pensando, imagina, eu amo o Lume, o Lume sou eu, eu amo o Lume, eu adoro tá com o Lume, foi o Lume que me deu tudo isso, fui eu que construí tudo isso, eu tenho que saber conciliar, sabe como é que é? Às vezes me dá vontade de trabalhar, na próxima montagem, de trabalhar com os atores do Lume né? Não dá vontade. Porque a gente sabe que o processo é difícil. Eu tô nesse momento. Só que eu sei que jamais eu vou abandonar o Lume, não tem como, eu não quero. Não tem como eu tirar a roupa. Então agora eu estou nesta crise. Eu tô nessa crise. Oh! O que eu desejo pro Lume: nada, te juro, não desejo nada. Eu desejava até os vinte anos. Que o Lume fosse, que o Lume chegasse, que o Lume acontecesse, que o Lume... por sorte, modéstia a parte, o Lume é hoje, algo. O Lume é forte, o Lume é reconhecido, o Lume é referência, né? Chegou até mais do que nós planejamos, que nós sonhamos, chegou mais, mais. A única coisa que tem que ser feita agora, é expandir isso. Sabe? Expandir, expandir internacionalmente mais e trabalhar para que isso vá. Internacionalmente que seja tão forte como é aqui no Brasil, mas são sonhos, sonhos estratégicos só. Que já está. Então às vezes, no meu caso, às vezes eu fico pensando em ter mais desafios, né? O Lume não é um desafio mais pra mim. Você tá me entendendo? Porque o Lume ampliou etc., é desafio pra equipe de administração, de produção, desafio de lançar esse grupo pra fora. Não somos mais nós, os atores. Então, que... a gente vai encontrar desafio. A gente vai encontrar. Estamos encontrando já nessa próxima montagem, a gente tá se colocando em risco, que é a grande coisa do Lume também. Eu sempre vou achar que é grande, porque eu acho o Lume, né? Que é: você poderia fazer a próxima montagem em cima do que já conseguimos, do sucesso que a gente já conseguiu, por exemplo. Não, mas a gente tá se debatendo, se colocando à prova, estamos em crise, inclusive, no bom sentido, de que a gente quer se arriscar, a gente quer algo que a gente não sabe. A gente quer usar o nosso trabalho pra algo que a gente não sabe. Que pode sair uma porcaria, né? E que a gente vai. Então, esse tá sendo o desafio.

Pergunta: E o que vocês não sabem?

Simioni: Ehhh... Muita coisa. Eu olho assim, eu sou um péssimo ator. Se você olhar, eu só sei fazer, aquilo que eu sei fazer. ((ri)). Você entende? Aquilo que desenvolvi. Mas, se me colocarem, por exemplo, eu penso assim na Bernarda Alba, eu penso assim diariamente, mas será que eu vou ter capacidade de fazer essa Bernarda Alba sem falar? Meu Deus, eu nunca peguei um texto na minha vida, etc., etc. ou se me dessem outra coisa pra eu fazer... Eu não sou ator! Eu não sou um ator completo. Entende? Eu jamais faria uma peça normal, por mais que eu quisesse, falasse assim: eu vou, se eu quisesse, eu vou colocar tudo de mim numa peça. Eu diria, não vou, não sei lidar com essas coisas, eu não sei fazer teatro neste aspecto, vai sair uma porcaria e vão ver que eu sou uma bosta. Têm todas essas crises. Aí você pega e volta “Simioni, você escolheu fazer isso, você se aperfeiçoou nisso, fica quieto, continua aqui”. É isso (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

“Acontece muitas vezes: a tensão coletiva, a criatividade de um grupo, a simbiose criativa de algumas pessoas, vêm resumidas em um único nome” (BARBA, 2006, p.20). Mas uma das características do LUME é não trazer um nome que destaque um dos integrantes.

Mesmo quando se apresenta um monólogo o nome do grupo é muito forte enquanto referência, associação ao grupo. O nome LUME por hora virou uma coisa maior que eles e que às vezes é até difícil lidar com tudo o que eles conseguiram, porque se cria muita fantasia a respeito do grupo, mas ao mesmo tempo, para eles é maravilhoso porque instiga um senso de responsabilidade também (COLLA, 2008). Cada um é o Lume, pertence e se percebe como Lume. Como diz Simioni na fala anterior: “todo mundo é o Lume né? Eu sou *um* Lume, né?”. Cada ator é, pois, um lume!

Até uns anos atrás era muito mais forte isso, era Lume. Era uma amálgama assim, né? Essa é uma questão... Ricardo e Simioni sempre despontaram um pouco mais, porque eles vinham de uma história muito mais antiga, e, mesmo quando a gente começou, até para vender cursos e tudo, só queriam o Ricardo e o Simioni. Até para acreditar na gente também, né? Foi um processo devagarinho assim. Então, eu acho que não tem muito jeito, o Renato sempre vai carregar o Lume com ele. Porque é a história dele, né? onde ele vivenciou, onde ele aprendeu, e com as pessoas com as quais ele continua trocando. Porque, a gente sempre... hoje, mesmo que hoje em dia a gente não entre na sala diariamente para treinar, mas a gente tem vários momentos coletivos, né? E nesses momentos a gente traz a experiência, né? Nesses momentos, seja para fazer uma montagem, seja só se encontrar para treinar, seja para se encontrar para conversar, cada um traz a sua vivência, o que descobriu em um curso, o que descobriu em uma montagem. “Ah, eu fiz uma direção tal e eu aprendi isso”. A gente está sempre dialogando entre a gente, né? Então, acaba que, até sem querer, quando eu vejo, eu estou usufruindo de coisa que o Ricardo que fez, por exemplo. Até em cursos, entende? Porque ele me conta das experiências dele. Eu falo, “Putá, mas isso estou querendo experimentar também, então eu vou experimentar no meu curso”. Então, a gente dialoga muito parecido. Então, eu não preciso nem ver ele fazendo, basta ele me contar. “Ah, eu faço um exercício, eu faço assim, assim e assado” [...] Então... fica Lume mesmo, e a gente está sempre dialogando, dividindo, compartilhando as coisas que a gente faz, que vai descobrindo (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Claramente, no discurso dos integrantes, percebem-se três processos de criação os quais são materiais expressivos: pensamento de criação artística, pensamento de criação científica e pensamento de criação conceitual. No *plano de composição* (da arte), no *plano de consistência* (da ciência), no de *plano de imanência* (da filosofia) do grupo LUME há um território de inteligibilidade. Eles elucidam a compreensão das *intensidades* (relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, de latitude e longitude) para se rascunhar um fotograma mínimo onde se configure as *interações grupais* e suas relações entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas de toda espécie levadas por *fluxos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 1997). Este plano parece não conhecer sujeitos, mas *hecceidades*, subjetividades flexíveis, intensidades, graus de potência que afetam e são afetados! Que se formam através de composições de potência dos *afectos* e que constituem agenciamentos coletivos. Este *plano de imanência ou plano de consistência* ou *plano de*

composição recorta as dimensões, opera sua intersecção para fazer coexistir tantas outras multiplicidades.

O plano de imanência “toma do caos determinações, com os quais faz seus movimentos infinitos [...] Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.59). Sob esta perspectiva é no plano de composição em que seus afetos tomam corpo, literalmente, delineando um território. Ou seja, os processos de subjetivação do objeto e a objetivação do sujeito são concomitantes e não simultâneos: “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol. 1, p.16 – parêntese dos autores). O plano de imanência escapa, portanto, à transcendência do sujeito e do objeto, por isso o LUME lida com o conceito de *aprender-a-aprender* e não com movimento de introjetar conhecimento, de passar alguma coisa a alguém.

A imanência não está relacionada a Alguma Coisa como unidade superior a toda coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência para um outro que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter [...] *O que é a imanência? uma vida... [...] Trata-se de uma heceidade [sic], que não é mais de individuação, mas de singularização [...] Não deveria ser preciso conter uma vida no simples momento em que a vida individual confronta o morto universal. Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que tal ou qual sujeito vivo atravessa e que tais objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que sejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata [...] As singularidades ou os acontecimentos constitutivos de uma vida coexistem com os acidentes d'a vida correspondente, mas não se agrupam nem se dividem da mesma maneira. Eles se comunicam entre eles de uma maneira completamente diferente da dos indivíduos. Parece mesmo que uma vida singular pode passar sem qualquer individualidade ou sem qualquer outro concomitante que a individualize. Por exemplo, as crianças bem pequenas se parecem todas e não têm nenhuma individualidade; mas elas têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos que não são características *subjetivas* (DELEUZE, 1995, p.3-7 – grifos meus).*

O que se percebe, então, não é uma preocupação com a definição de uma identidade firmadora de referências e padrões, mas, que tem uma ética a qual também se delineia num encontro com possíveis engendramentos de desejos e desafios com cada um dos integrantes do grupo.

Eu acho que embora os espetáculos sejam muito diferentes entre si, né? Porque cada um vem de uma fonte de pesquisa diferente, às vezes é um outro ator que faz, né? e o Ric [Ricardo], por exemplo, que tem espetáculos solo... eu não sou o Ric, é ele que faz. Mas a gente vem de uma origem tão semelhante. A gente começou de uma, sabe? Origem tão semelhante, do mesmo mestre, e seguindo a ética que ele propôs, ainda que as coisas vão mudando, esse LUME vai mudando, vai sendo a cada vez diferente, né? Mas a gente traz muito forte a carga de tudo que a gente aprendeu com ele. Eu acho que principalmente na ética do nosso trabalho. Então, isso dá uma **identidade** entre os atores. Ainda que cada um quando dá um curso, por exemplo, cada um já tem... a gente tava conversando sobre isso hoje na sala. A gente troca muito, né? Muito entre a gente. O que que cada um fez, o que cada um descobriu, é uma delícia conversar sobre isso. E você vê que o outro, ele tem um outro caminho de conduzir, os olhos brilham naquele momento pra dar um curso com aquela cara, mas na verdade, os princípios são os mesmos, os princípios navegam em todos os cursos, e navegam na nossa maneira de fazer, tanto é que quando a gente entra na sala, a gente dialoga com o frescor de como se tivesse entrando sempre na sala juntos, coisa que não acontece mais hoje. Então, eu acho que isso também aparece no trabalho e no resultado. Imagino que tenha uma identidade-LUME aí. Que eu não vou saber jamais dizer exatamente o que que é. Talvez esteja na sensação, não sei. Às vezes, um pouco ouvindo o que o espectador, o que os espectadores falam de como saíram do espetáculo, não sei se eles de alguma maneira levam o espectador a uma viagem de sensações, não sei, cada um a sua maneira, mas que parece que o espectador às vezes é convidado e consegue dançar junto com a gente. Então, me dá um pouco essa... que talvez seja isso. Me veio agora. Talvez seja isso que dê um pouco essa unidade, essa cara ao LUME (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2009).

Para o LUME, a partir da análise das entrevistas é possível afirmar que teatro tem uma função importante na sociedade, tratando de questões importantes da humanidade, da coletividade, da comunhão na relação humana. Percebe-se que se uniram também da necessidade de aprofundar na formação de ator, não de modo convencional, ou necessariamente pensando no aspecto comercial, pois muitos dos atores já tinham tido experiência com teatro convencional, alguns com mímica, alguns com teatro de rua e com música, além de outras atividades.

Eu acho que a **identidade** é o território do grupo na verdade, como se o nosso território, tem uma frase de um espetáculo que eu estou dirigindo que a Silvia Leblon de palhaço, ela fala, “minha casa é aqui, comigo mesma”, como se o nosso território fosse cada um de nós, eu acho que a base do trabalho de cada um de nós está no corpo, está na história de vida, está nas memórias que estão impressas e que tudo isso misturado dá os sonhos, dá o que quero fazer, o que eu quero falar com o meu teatro, eu acho que é aí a base. Daí vem o acaso, vem a vida que nos coloca diante de um mestre, que tinha influências do Japão, do teatro japonês, da mímica, do Decroux, do palhaço europeu, do Lecoq [...] do não sei o que, do Kathakali, do Kabuki de tudo que ele fez, e que vem e que volta pro Brasil, com toda essa bagagem, mas sabendo que a experiência e que o ofício de cada ator, ele é construído a partir desse pessoal e, as outras fontes da onde ele bebe, só servem pra acentuar, ampliar e para por pra fora esse pessoal, então a gente tem, eu acho um olhar muito aberto como atores, eu acho que a gente tem, a gente consegue ver possibilidades de aprendizado [no teatro] japonês, no Cavalinho Marinho, que é uma pesquisa do Jessor, eu trabalhei muito tempo na Capoeira, trabalhamos muito, no início do Lume, a coisa do Candomblé, por exemplo. Principalmente tentando entender e tentando entender mesmo na prática, como que eles codificavam energias, que é o que a gente vinha fazendo com a dança pessoal, por exemplo, codificar mais que o corpo, ou não só a corporeidade, mas também o calor que emana daquilo, as coisas que são sutis e invisíveis, que se dá o

nome de energia, então a gente acabou tendo ao longo da nossa trajetória influências de tudo quanto é lado [...] então a gente tem não um pré-conceito de poder beber da onde existe realmente uma fonte autêntica de conhecimento e, isso tudo, é incorporado no Lume, isso tudo na verdade a gente digere, aquela coisa antropofágica do brasileiro e a gente faz a nossa maneira a gente recria, a gente não copia [...] Identidade, então, a nossa identidade basicamente resumindo, formando esse conjunto de identidades individuais de cada um são identidades fortes de cada ator. E é o choque, não necessariamente conflito, mas um empate dessas identidades, enquanto indivíduo, enquanto coletivo, com as coisas que a gente vai tendo contato mundo a fora, e as técnicas, novas maneiras de se trabalhar, e que a gente, como eu falei antes, desde o início, a gente também busca se colocar nessa situação em que o meu trabalho vai estar em contato, conflito e amálgama, sei lá, com outros trabalhos, outras maneiras de fazer (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

A vida longa do grupo acontece também pela incessante transformação das próprias limitações e pelo interesse em se colocar sempre na fronteira, ou seja, experimentar outras vivências que fogem do lugar de conforto da experimentação artística. Então, no final, essa vida longa é beber em várias fontes e filtrando as águas dessas fontes. Essa característica do grupo é determinante no constructo das diferenças de um espetáculo para outro, embora estes, sejam permeados por princípios éticos os quais estão presentes na estética do grupo. A organização coletiva trabalha continuamente com o processo de investigação da criação cênica, com o *fazer*.

O processo de formação desta organização não significa somente um agrupamento de nomes no fazer teatral, mas perpassa por relações de experimentação coletiva e continuidade. Continuidade: na investigação de procedimentos técnicos; na compreensão de metodologias de aprendizagem técnica para realizar trabalhos em oficinas de formação; na concepção de espetáculos; na manutenção de repertórios do grupo; no registro de atividades de grupo; no aperfeiçoamento de produção artística e/ou executiva; na administração de documentos, finanças e da própria sede. Na continuidade da vida íntima em comunidade.

É família mesmo, não tem jeito, e eu considero essas pessoas aqui do Lume, eu considero, [que] são mais próximas que a minha própria família, porque eu convivo mais com essas pessoas aqui, e tem uma proposta de convivência que vai além do profissional. E como todas as famílias, têm dificuldades, os bons momentos, a gente tem papéis como toda família, você vai norteando a maneira como você vai em função disso, o Renato é dessa forma, então, eu já sei que a melhor maneira de abordar ele é dessa forma, a maneira de falar com outro é diferente, eu me relaciono melhor com essa pessoa por isso. É normal, esses papéis se dividem, mas a gente compartilha um sonho muito forte e isso continua sendo... eu acho que o dia que um de nós não compartilhar mais esse sonho, não tem sentido mais continuar. A gente tem crises, às vezes a gente precisa juntar e conversar e fazer alguma coisa, ou ficar se olhando, nossa a gente tá muito perdido, vamos fazer um retiro de uma semana, tá, todo mundo junto sentar e conversar e ver o que está acontecendo. Ou vamos montar uma semana de trabalho e apresentar na sala o que a gente está pesquisando. Agora eu acho que um momento que a gente quer privilegiar um pouco a vida pessoal, ter filhos... Isso tudo é compartilhado pelo grupo na verdade, não tem como o grupo sobreviver, se não conseguir dar o espaço pros problemas pessoais, abrigar e apoiar.

Essa opção de ter filhos, não seria possível sem o apoio do grupo inteiro, que durante um período quase metade do grupo, se ausentasse e os outros membros do grupo que vão carregar o trabalho, o peso do trabalho para os outros, isso é raro, você não vai achar isso em qualquer lugar. Não porque eu tenho direito a licença a maternidade seis meses... e isso volta, portanto, ao teatro e as relações humanas. Às vezes a gente também enjoa do outro, quando a gente viaja junto, chega um pouco que não agüenta mais aquela pessoa, mas normal. Acho que a gente acabou criando uma cultura nossa de memória junto de **identidade**, que isso reflete nas músicas, na comida, no espaço, na maneira, se você, por exemplo, pegar o nosso... juntos conversando, é extremamente chato pra quem tá de fora, porque a gente fala das coisas nossas. E às vezes a gente tem que até que tomar cuidado pra não ficar chato, que nem família quando se encontra só fala das coisas deles. E acho que é a nossa vontade de compartilhar essa vivência com outras pessoas, e a questão de desmistificar o corpo, nenhum de nós gosta muito dessa coisa “O LUME”. Claro que a gente quer reconhecimento ao nosso trabalho, esse trabalho a gente dá muito valor a ele, a gente investiu muito e continua investindo muito, mas a gente não gosta também de ser colocado em um patamar acima, ou de tratar como uma coisa, sei lá, tem muitas histórias! Ninguém pode ter filho, ter vida pessoal, não pode comer tal coisa, não pode fazer aquilo porque é um trabalho, quem disse esses mitos que a pessoas de fora projetam em cima da gente... você quer conhecer? então vem aqui e conhece, mas pra conhecer a gente vai mostrar o que a gente é. Não adianta eu mostrar uma imagem da gente que a gente não é. Também que a gente não faz nada, é estúpido. Isso é aliás de uma grande contribuição pro grupo, tem que ser dito, todo esse conceito que a gente tá falando, foi o trabalho do palhaço, ... que é assim “não vamos levar a sério demais o que a gente faz, vamos também criar a capacidade de rir da gente mesmo”, porque se você começa a levar a sério, acabou. Na minha opinião. Porque daí, sério, muito importante demais, às vezes [relacionado] com esse treinamento [refere ao treinamento do Lume] de uma coisa muito profunda, que mexe... e o trabalho do palhaço exige isso [o desprendimento, a graça, o rir de si]. É humano! Isso é o contraponto e isso ajudou a gente a ser mais humano, mais humilde (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Assim, aos olhos da minha experiência com o LUME, trago a percepção do LUME Teatro como Teatro de Grupo que se alinha à anatomia de um corpo vivo processual, ou como chamariam Deleuze e Guattari de um *corpo sem órgãos* (CsO) numa abertura para a aprendizagem e para os afetos das possíveis subjetivações da experiência. A abertura do CsO é também o *sim* para a potencialidade de ação dos processos de enunciação coletivos.

[...]

- O que o Sr. Artaud quer dizer com isso?

[...]

- Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus

e juntamente com deus

os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força

Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

*Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
Então o terão libertado dos seus automatismos
E devolvido sua verdadeira liberdade.¹³⁸*

Sobre o CsO, proposto por Antonin Artaud, em 28 de novembro de 1947, Deleuze e Guattari escrevem:

Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que isto – o CsO – mas já se está sobre ele - arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e as nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (1996, vol.3, p.9-10).

O Teatro de Grupo como o corpo sem órgãos não é um conceito fechado, mas são atos conceituais, experiências em fluxo contínuo de quebrar com uma a idéia de identidade fixa, diagamos.

E a vida é uma invenção humana regida pela ética da crueldade que encontra sua energia positiva no "corpo sem órgãos", máquina para produzir o real. Apesar de seus sofrimentos, apesar de ter sido raptado pelo divino, Artaud sempre deu a impressão de acreditar no corpo. Sua revolta não era contra o corpo mas contra os órgãos colados, como uma doença, no corpo. Ele percebeu que nossos órgãos e nossa carne eram obstáculos essenciais contra o corpo. Para ele, o corpo não era uma evidência para o homem, ou uma "sabedoria", mas uma conquista, uma invenção possível. O corpo não está doente, mas os órgãos são uma doença. Construir um corpo sem órgãos é para Artaud uma maneira de escapar a ilusória identidade do sujeito, contra esta identidade e este sujeito Artaud quer acordar no seio do corpo uma crueldade viva e libertadora. Expulsar Deus de seu corpo e poder, assim, encontrar seu verdadeiro corpo, seu corpo bilíngüe, plural, seu corpo sem órgãos (LINS, 2002, s.p.).

Teatro de Grupo é uma organização coletiva, plural, *infilíngüe*, que trabalha continuamente com o processo de investigação da criação cênica. A criação coletiva e/ou o processo colaborativo não passam somente por um agrupamento de nomes, mas por relações de continuidade, exposição, discussão através de trabalho rigoroso. No LUME, teatro é trabalho, ofício, mas ainda sim um prazer. No LUME é visível a alegria em manter o repertório de espetáculos, reinventar técnicas, pesquisar linguagens numa trajetória de continuidade-em-experimentar. A convivência cotidiana na maioria das vezes está ligada a uma conduta ética e ao encontro de princípios comuns como dispositivos para o objetivo de criar. Cada integrante apresenta diversas trajetórias as quais são construídas a partir de lutas diárias para manter viva a relação de comunidade junto a qual trabalham, mas também com as comunidades diversas

¹³⁸ (ARTAUD, 1983, p.161).

com as quais se relacionam. A heterogeneidade dos integrantes é responsável pelo estímulo à criação porque alimenta a discussão interna, sugere projetos diferentes, ou um mesmo projeto e proposições diferentes. Mas, o LUME tem uma identidade?

Eu não acho que ela esteja fixa nem cristalizada. A **identidade** da gente eu acho que é uma identidade em construção, mas que ela existe eu acredito que existe [...] Total a ver com o *fazer*, total com a maneira de viver, de conduzir o trabalho, de propagar esse trabalho, de que maneira transmitir, porque transmitir. Quer dizer, existem coisas que são parte da nossa identidade, entendeu? É esse coletivo, que são essas pessoas há tantos anos e, que todos os anos se reúnem para encontrar pessoas e pra trazê-las pra sua casa, pra se relacionar com a comunidade, pra viajar levando essas notícias aí. Tem várias coisas. Às vezes a identidade nem vem de dentro [do LUME], da gente dizendo sobre ela, vem muito do que as pessoas nos colocam. “Vocês são isso, isso e isso”. A gente tá falando: “Olha, olha, olha”. E tem olhares e olhares. Olhares que são generosíssimos, têm outros que são críticos demais, têm outros que são levianos. Mas existem, sim, talvez várias identidades, não só uma, né? E que tá em processo e construindo. Eu acho que cada vez que a gente cristaliza com uma [identidade] e não fica boa, a gente dá uma quebrada e tenta trazer uma outra. Mas eu acho que existe sim [...] Acho que isso é uma das nossas identidades, tem a ver com essas ‘puxadas de tapetes’ que se dá (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2009).

As ‘puxadas de tapete’, as desterritorializações, criam, no caso do LUME, uma identidade?

Bom, não acho que o Lume tenha uma **identidade**, uma identidade fixa pelo menos, o Lume, eu acho, que não só “o LUME” enquanto... como coletivo, como cada ator dentro do Lume pode ser considerado um nômade, só que as pessoas acham que o nômade não tem terra, e justamente o errante que não tem terra, quando na verdade o nômade tem uma terra sim! Ele é territorializado, só que o território dele é o próprio não-território. Essa é a questão do nômade. O território do nômade é o próprio processo de desterritorialização, ou seja, se existe um território, se existe um lugar, este lugar é justamente o lugar do processo de buscar o não-lugar, do processo de estar ‘tirando o tapete’ o tempo todo, do processo de ir sempre no limite. Este processo de desterritorialização e reterritorialização cria um território, este processo é um *platô*, é um território. E este território é o território que a gente busca pelo menos. Se existe uma identidade do LUME, é justamente um processo de se desfazer identitariamente o tempo todo. Se existe um território do Lume, é justamente o processo de se desterritorializar o tempo todo, este é um processo na verdade. É por isso que a palavra que o Bunier falava, “o Lume, não é, ele vai sendo”, significa: o Lume não se fixa, o Lume é um processo. Sendo um processo, ele é nômade. Não porque ele é um nômade, porra louca, que não tem lugar. Ele tem um lugar, e esse lugar é muito específico, é o lugar do “puxar o tapete”, é a questão de estar sempre buscando, não uma coisa nova, e buscar a redimensão de tudo isso. É sempre buscar novas possibilidades e, na busca dessas novas possibilidades, você está recriando a tua identidade, refazendo a tua identidade, questionando a tua identidade e questionando os teus territórios. Isso faz com que a gente tenha sempre processos, isso faz com que a gente não tenha nenhuma rotina. Rotina no sentido de que, é assim que a gente vai fazer o espetáculo, é assim que esse espetáculo faz, o espetáculo deu certo [então] a gente vai continuar por aqui, o espetáculo deu errado [então] a gente não vai mais por aqui, não é assim que funciona. A gente não está buscando uma identidade no caminho, a gente sempre busca uma não-identidade no caminho. E essa busca da não-identidade no caminho, cria o território, e é esse o nosso, é o que a gente busca o tempo todo. Isso reverbera nas relações pessoais também, reverbera no modo de ser de cada um, isso reverbera muito. Nas questões pessoais, que eu não vou poder falar, nas questões pessoais de cada um, mas na vida pessoal de cada um. Isso

reverbera, porque a partir do momento que você busca o não território aqui, você se desestabiliza. Isso você leva pra tua vida pessoal e pra tua relação com o mundo, mas isso é uma outra questão que eu não acho legal entrar, porque falar da vida pessoal dos atores não tem sentido. Mas, isso faz com que as questões se permeiem o tempo todo, o grupo busca isso, e sendo um grupo de singularidades, essas singularidades são afetadas o tempo todo. Não se busca identidade no Lume, não se busca território no Lume. E essa busca forma territórios (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Buscar o entendimento das *diferenças* e *multiplicidades* (hecceidades) na criação; compreender a colonização de cada corpo e a singularidade de cada ator a partir da definição de ser-sendo, serestando. Sabe-se que em uma busca cotidiana e constante, o ator pode compreender melhor sua percepção criativa, canalizando as energias através da técnica. Neste sentido, estudar e estimular o corpo-memória, por exemplo, provoca uma atenção e uma prontidão mais precisa na atuação. Contudo, como se orientar enquanto ator numa metodologia contemporânea? Depois destas explanações-explorações, respondo que talvez filtrando métodos e informações para a criação de possibilidades de treinamento, de atuação e de encenação, na compreensão de cada artista como uma diferença na criação coletiva. E a busca por esses caminhos sugere certo nomadismo, uma busca contínua pelo fora, pelas desterritorializações, sejam elas de que espécie for, que traçam linhas de fuga. As linhas de fuga e as velocidades constituem o *agenciamento*¹³⁹, o qual está ligado à organização da materialidade, a ordenação das circunstâncias. Os agenciamentos, por sua vez, são encontros de conceitos que se desenrolam a partir do conhecimento, através de um tecido rizomático flexível, e são direcionados

para os estratos que fazem dele [tecido rizomático], sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significante, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado a um *corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixam senão um nome como rastro de intensidade [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p.12 – grifo meu).

Uma busca de nômade que não cessa Uma busca pelos desejos Uma busca pela chama
Uma busca por aquilo que te move. E pode ser pequena labareda, um corte de luz, um lume ou um platô.

A imperceptível ruptura em vez do corte significante. Os *nômades* inventaram uma *máquina de guerra* contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo, nunca o livro compreendeu o *fora*. Ao longo de uma grande história, o Estado foi o modelo do livro e do pensamento: o logos, o filósofo-rei, a transcendência da Idéia, a interioridade do conceito, a república dos espíritos, o

¹³⁹ “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, 17).

tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e sujeito. É pretensão do Estado ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem. Mas *a relação de uma máquina de guerra com o fora não é um outro "modelo", é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, que torna o livro uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma* (DELEUZE; GATTARI, 1995, vol.1, p.36 – grifos meus).

Quais as transformações do teatro contemporâneo brasileiro e como pautar a importância do Teatro de Grupo na cena brasileira? Muito se questiona ultimamente sobre o possível “abandono” da política e das ideologias no teatro, assim como muitas vezes se desvaloriza a política-em-teatro. Questões assim, provocam o tatear da idéia de que este conceito de Teatro de Grupo aponta para uma prática teatral a qual poderia ser chamada de “militante” há trinta anos atrás, mas que hoje, melhor seria conceituada como uma *máquina-de-guerra* e, portanto, não deixa de ser política.

O LUME, a partir de *micropolíticas* (GUATTARI; ROLNIK; 1993) desenvolve mecanismos para ocupar espaços e conceber projetos alternativos para a educação, a arte, o teatro. A partir das leituras em Deleuze e Guattari (1997) pode-se dizer que as micropolíticas são conexões ligadas aos pequenos universos; momentos que intensificam o movimento de criação individual através de discursos formados pelo discurso, pela linguagem, pela palavra, pela voz e, portanto, intrinsecamente pelo corpo; alquimia geral das subjetividades. Ou seja, as micropolíticas se referem a como são processadas as subjetividades simultaneamente às macropolíticas. Como exemplo, temos a chamada “lógica” do sistema capitalista, a qual interpela o sujeito e suas relações transitando pela obrigatoriedade de dizer, ou de “construir” um pensamento estruturado, reproduzindo padrões de comportamento. Trata-se, pois, da repetição sem nem mesmo ter conhecimento de “como surgiu”, “porque surgiu”, “para que surgiu”, “onde surgiu”. Tais operações são agenciadas ao conceito de desejo e poder.

Nesse sentido, viver em grupo, em micro grupos - que possuem micro aspirações singulares, moleculares, mas que são, em si, pequenas linhas de fuga das forças estratificadas e das relações de poder que constituem as relações do socius é, bem ao contrário de uma suposta alienação, a geração de focos de resistência, a fundação de espaços para desejos singulares. Criar territórios de desejo e linhas de fuga não é, de forma alguma, “fugir” do socius, mas imprimir em sua própria estrutura pequenos pontos de possibilidade de reorganização, de devir e mudança para todos os micro-elementos que esse grupo propõe em suas aspirações. É dentro desse território grupal gerado, criado, forçado, pressionado que se busca uma revolução do único dentro de uma busca de reconfiguração artístico-teatral como uma reterritorialização; a arte cênica como um corpo nômade que gera seu espaço, cria seu próprio território através e dentro de sua própria desterritorialização. Sabemos claramente que, com essa postura, não faremos a tal revolução social, pois não somos grandes e nem ao menos buscamos ser. Na verdade somos apenas partículas, pequenas partículas que buscam uma revolução ressignificada, pois tentamos redimensionar, através de nossos corpos reorganizados poeticamente, a própria célula mater social: a relação humana, na dimensão simples do “um a um”. E, nesse sentido, essa troca-em-arte buscada se torna um ato de resistência das doxas e das relações pré-estabelecidas. E apesar da

certeza dessa vontade de criar fendas e espaços para possibilidades de realização de nossos desejos, tanto individuais como de grupo, existe sobre essa greta, ao lado dela e através dela muitas e muitas dúvidas, medos, incertezas, tristezas, decepções, inseguranças e muitos erros. Se opções iniciais nos respondem aspirações e desejos imediatos, possibilitando aberturas dessas frestas como possibilidade de criação e de pontos de resistência, permitindo oxigenar nossas inquietações, esses mesmos espaços geram, em si e através de si mesmos, estratificações e relações de poder que, rearticuladas nesse novo espaço mostram seus dentes com forças renovadas. E, assim, novos micro pontos de fuga devem ser encontrados. Nesse sentido, viver em micro grupos, nessas fendas e espaços criados de desejo e resistência, também é realizar um eterno exercício de readaptação e de renovação de opções. O que faz, hoje, grupos estarem ainda juntos depois de tantos anos é a consciência da necessidade dessa eterna renovação e da re-opção. Esses grupos, vistos como espaços de possibilidade de desejo não são, absolutamente, espaços confortáveis de convivência. Muito pelo contrário, são espaços em que, ao lado de pequenas conquistas, grandes tristezas, medos, erros e decepções ocorrem e ocorrerão, e que a continuidade de existência do grupo terá de ser reconfigurada em todos os seus ciclos e nada garantirá sua existência eterna. Paradoxalmente, sabemos que quanto mais essa força de criação grupal crescer, maior será o risco de sucumbirmos ao próprio micro sistema grupal criado. Uma das poucas possibilidades de sobrevivência dos grupos cênicos contemporâneos é ter consciência mínima disso. E qualquer semelhança com as relações sociais atuais não é, definitivamente, mera coincidência (FERRACINI, s.d., p.3 – aspas e grifo do autor)¹⁴⁰.

O LUME, por exemplo, tem uma sede. Uma casa habitada pelas produções do corpo-coletivo. Essa é uma questão relevante, pensando nas micropolíticas, na medida em que a falta da referência espacial dos grupos de teatro no Brasil promove também a instabilidade na manutenção do grupo, pois a ausência de um espaço físico fixo afeta não só a organização dos integrantes, mas causa a invisibilidade do grupo no cenário artístico pela ausência de um locus. Essa falta de terra, de casa, de teto no momento de criação de um espetáculo reverbera na técnica, nos procedimentos e na estética. Qualquer generalização, contudo, se torna difícil diante de uma complexidade cultural, porque estamos no limiar de abismos territoriais, cujas mudanças de paradigmas escapam quanto a sua definição; sedimentos enrijecidos pelo conservadorismo histórico cambiam nas folhas opostas da cultura binária para a visão *periscópica*. Em todas as disciplinas e instituições é notável a volatilidade quanto às convicções até então adquiridas por transcendência, univalências, binarismos, codificações e taxionomismos... Sintomaticamente encontramos-nos numa crise de “identidade” generalizada na nossa chamada ‘cultura contemporânea’. Não temos mais compartimentos e talvez, por isso, resolvemos compartilhar, criar um corpo-lume.

O corpo em êxtase, o corpo em dança-teatro-performance, o corpo em ação restaura a luz. Ele não pensa, pois é **pensamento** e nesse pensamento age, cria e, portanto, resiste. Ele não possui memória, mas é memória e nessa memória recria, restaura e, portanto, se atualiza. No bater dos pés, na dança e no êxtase de Uzume¹⁴¹, o mundo e

¹⁴⁰ Disponível em: www.renatoferracini.com.br. Acesso em: abril de 2008.

¹⁴¹ “Em algum lugar do Japão mítico, Amaterasu, deusa do sol, enfurecida pelas travessuras do irmão, esconde-se em uma gruta e priva o mundo e os próprios deuses de sua luz divina. Uma reunião é realizada e muitos deuses vão até a gruta tentar dissuadir Amaterasu a sair para que o mundo conviva novamente com a luz. Alguns entoam canções sagradas, outros tocam

os próprios deuses se enxergam novamente, não um si-novo ou um si-desconhecido, mas voltam a vislumbrar, através da luz, um mundo, ou um si-mesmo, como uma nova possibilidade de existência e desejo. O teatro contemporâneo talvez seja um teatro-uzume, pois o corpo em criação, em dança, em teatro, em performance, em arte, ao mesmo tempo, restaura e resiste ao Homem. Resiste se entendermos esse Homem como o sujeito centrado em uma individualidade e em uma identidade que o realiza e que, por isso mesmo, exclui o outro e a diferença; esse Homem cuja “invenção é recente” como diz Foucault. Restaura e recria se entendermos esse Homem como um Si-Outro. Penso que esse corpo em criação gera esse espaço para poder puxar esse Si-Outro pela mão, mas ele puxa não o Homem sujeito e centrado em uma individualidade e uma identidade, mas cria uma fenda de entrada de luz e diz ao outro: venha, nessa fenda iluminada é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar. Criar essas fendas de luz, mesmo tão ínfimas, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer “sim” ao mundo. Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer “sim” à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à doxa, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro (FERRACINI, s.d., p.1 – aspas e grifo do autor)¹⁴².

Digo aqui, que não é tarefa desta pesquisa criar um manual de como se fazer um grupo, ou como se inserir no Teatro de Grupo, nem olhar para um grupo e querer encaixotá-lo e, tampouco fazer com que todos acreditem que a felicidade advém da formação de grupo. Não necessariamente! Não é objetivo dizer que todos têm que trabalhar em grupo. São escolhas. Ou seja, respeitar as especificidades de cada experiência, em seu momento histórico e da preferência individual. As características de um grupo não podem ser vistas como sendo fixas. Os princípios (supostamente inerentes ao grupo) transmitidos não apenas pela herança biológica, pela educação, pela cultura, também são inscrições no corpo, memórias, em processo contínuo de transformação e atualização. Os integrantes não são vistos sob a ótica dos “semelhantes”, são, sobretudo, diferenciáveis, mas não classificáveis, ligados por laços sociais de organizações coletivas e em *devoir*. A percepção do Teatro de Grupo, da produção coletiva, ao meu ver, se alinha à anatomia de um corpo vivo, de um *corpo sem órgãos*. A abertura é o sim, para a aprendizagem e para os afetos das subjetivações, as quais não são vistas como a burocrática identidade/identitária militante/limitadora da experiência, nem como UMA ideologia (significando com isso que ela não possa existir e ser criativa) de contensão do “ser”. Mas como potencialidade volátil de ação produtiva-construtiva-criativa-coletiva.

instrumentos mágicos, mas Amaterasu está irredutível. A deusa Uzume, então, prende suas vestes, amarra uma faixa em torno da testa, sobe em um grande barril e começa a dançar e bater os pés. Com essa dança Uzume entra em êxtase e desnuda os seios e as partes íntimas. Nesse momento os outros deuses, vendo a situação na qual encontra-se Uzume, soltam uma grande gargalhada. Amaterasu sai da gruta para ver o que está acontecendo, trazendo sua luz novamente ao mundo e palavras sagradas impedem que ela retorne”. Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

Olhar: corpo-receptáculo

*Os adultos sentados nas cadeiras do teatro são observadores atentos.
Desejam e esquecem... Não mais se furtam do prazer do encontro pelo desprazer de uma imperfeição.*

*As coxias e as rotundas acolhem a luz da graça,
reverberam músicas de gargalhadas que regalam e rebentam
sobre os corpos-vibráteis em inteireza ao presente:
Se a face era arisca, de afago e de afeto o gosto no rosto se vê contente.*

*Forma-se um parque de diversões onde correm crianças -
(sensíveis bobeiras)
- Gritam alegrias Choram tombos Quebram brinquedos Fazem silêncios Vivem provocações...*

*Da inspiração brotam cores-fortes-alegres-suaves dos excrementos humanos.
Da expiração escorrem sonhos pelos olhos e transborda o extremo ridículo dentro-fora.*

*Borboletas sentem, então, o sabor molhado das infâncias
E pousam por entre os cílios e as membranas como sorrisos leves quando se vêem cravos, lírios e
rosas.*





Acho que a fotografia revela o olhar de quem tirou e por esse ângulo revela muito do outro re(velado). Desta forma, penso que sou um pouco mais feliz porque me descubro aos olhos de quem me vê. Aqui estão impressas fotografias virtuais e memória febril, agora decalques da pele desfeita de mim.

Nas fotografias selecionadas dos espetáculos estão um pouco do conhecimento sensível do contato com o LUME. As obras assistidas, com as quais tento tecer alguma impressão, têm seus pressupostos e, mais, têm seus processos e suas camadas infinitas e, portanto, não são transparentes, ou seja, não podem ser atravessadas completamente e não se encerram nos meus pressupostos “críticos” ou “observadores”. As imagens não mostram a obra, mostrarão um breve aprisionamento de tempo.

A experiência de olhar para mim é algo muito peculiar, porque traz um esforço físico na tentativa de aproximar as imagens, para que elas não fujam ao foco. Lembro aos leitores: eu sou alto-míope. Mesmo com a ajuda de lentes e olhos de vidro, a qualidade do meu olhar é impressionista, pinceladas borradas e grãos de tinta que se confundem como rastro de cometa. O olho, esse irrigado de nutrientes, esse globo cristalino e humano, geralmente é o filtro da luminosidade. Os olhos correspondem à luz, são órgãos da carne que reagem sensivelmente à luz. Mas a cegueira não impede a formação de imagens, ainda que míopes e cegos não tenham clara esta fronteira (entre)mundos, eles projetam em si, com seu olho interno suas próprias imagens, formadas pela pele, pelos aspectos sensório-motores, pela vida que penetra sua respiração, pela percepção dos próprios sons, pela virtualidade. São órgãos da carne, mas são

corpo sem órgãos. O olhar humano se alarga na sua experiência, o olhar não pára de fotografar seus planos de vida, cada pequeno movimento são inúmeras pequenas focalizações e desfocalizações, uma dança do corpo com o espaço. Cada abertura e fechamento das pálpebras é um tocar em si mesmo e reconhecer-se mundo, sentindo mundo.



Parece-me que o olhar é como se percebe, como se sente, como se produz e como se forma a imagem, seja ela imagem-cheiro, imagem-gosto, imagem-tato, imagem-som, imagem-visão, imagem-tempo. A imagem reverbera mais que a coisa em si, ela é um transeunte entre desejos e afectos. E como diz Jesser em sua entrevista os desejos e afectos configuram um “político sensível”, no sentido de ser politizado a partir de uma configuração sensível:

[...] assim a gente nunca parte de um tema elegendo pela... “Esse é o ano do Descobrimento do Brasil”, então vamos montar um espetáculo falando sobre o “Descobrimento” ou “tal coisa”. Não, é aquilo que nos angustia, aquilo é importante. Quando eu vejo um índio se embriagando com álcool porque não tem dinheiro pra comprar cachaça, que já seria horrível isso, isso me deixa profundamente tocado enquanto ser humano, então, no meu espetáculo eu vou tratar daquilo que me angustia, daquilo que eu discordo, ou até daquilo que me fascina. Eu acho lindo determinada coisa e eu quero compartilhar essa beleza com os outros. Não sei se toca nessa questão da *memória*, mas tem uma coisa de percepção do quê que acontece socialmente, no coletivo. Mas nunca pensando politicamente e sim afetivamente. É aquilo que nos *afeta*, que a gente... Aquilo que me afeta é aquilo que me faz querer colocar em cena. Aquilo que me incomoda, me angustia ou me extasia é aquilo que eu quero colocar em cena. Então, na verdade, quando a gente vai pra cena o que a gente faz somos nós mesmos. A energia que a gente coloca lá é a nossa, não tem como eu fazer, pegar um, eu faço a imitação do seu Teotônio que é um senhor de cem anos... e não tem como pegar a energia dele, a vida dele e colocar naquele trabalho, eu posso colocar a minha ali. Então eu... aquilo que me angustia enquanto Jesser, enquanto indivíduo, enquanto ser humano, que eu vou colocar lá. Então, o seu Teotônio, por exemplo, é um personagem que fala muito da solidão, que fala muito

da falta de reconhecimento do mérito. Então, quando eu vou fazer o seu Teotônio, na verdade, eu só percebi isso nele porque isso é algo que tá em mim também, tem a minha solidão, a minha carência de reconhecimento. Então, coloco isso disfarçado de Teotônio, mas, na verdade, é Jesser quem tá lá. Só que essa verdade eu encontro... São coisas que quase todos nós sentimos, todo mundo quer ser reconhecido, todo mundo tem um momento de solidão também. Então, na medida em que eu abordo isso que eu percebi nele e que reverbera em mim, eu tô acordando algo (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

A experiência *estética*¹⁴³ é para mim um encontro com a imagem, com a música da imagem, sonoridade que reverbera no corpo perde a racionalidade da visão e da palavra como meio de comunicação última. Um encontro com um olhar atento e fecundo, olhar que não se encerra na visão, mas que para mim é marcada também com a captura luminosa, com o calor da luz. Ao mesmo tempo, a apreciação estética para mim, tem o gosto da própria palavra estética, Apreciação, Sabor, do latim *Sapere*, ter sabor, Estesia, Sinestesia.



Estesia, anestesia, sinestesia, estética... insignificância, significância... gosto, desgosto... feio, belo... O “eu” humano depende, pois, da compreensão de relações concomitantes (do *sapere* - do saber - do sabor - do gosto), que estimula a capacidade de mudança e resposta.

¹⁴³ Do grego *aisthēsis* (percepção, sensação).

PERCEPÇÃO: “uma extensão biomática em que todas as espécies de sinestésias são possíveis” (GREIMAS, 2002, p.70). Cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo, mas também ocupamos diversos lugares em diferentes tempos e, cada um de nós é responsável ou “respondível” por nossas ações. Essas ações – como o teatro – ocorrem nas fronteiras do “eu” com o “outro” e, portanto, a comunicação entre as pessoas e a percepção de como esta comunicação se dá tem uma importância capital.

Admite-se facilmente que as ordens sensoriais estão dispostas em estratos de profundidade, segundo uma hierarquia instituída, de certo modo, pela distância que separa o sujeito do objeto alvo. Assim, inclusive no mundo racionalizado da visão – o mais superficial dos sentidos – distinguem-se os níveis escalonados do eidético, do cromático e, em última instância, da luz. Porém, “profundidade” significa sobretudo intimidade [...] (GREIMAS, 2002, p.70).

A estética, para mim, é também um processo formativo, (trans)formativo! Não porque eu compreenda a obra somente como um objeto que é subjetivado por mim, mas porque eu compreendo que aquilo que chamamos de objeto numa análise acadêmica, é para mim, numa análise artística, talvez um *objétel*, ou um *subjétel*, palavra intraduzível lançada por Antonin Artaud e restaurada por Derrida em sua obra *Enlouquecer o Subjétel* (1998). O *subjétel*, que não é sujeito, nem objeto, tampouco o subjetivo, mas atrai um *entre*, um conjunto: o *subjetivo* e o *projétel* (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998). E é o encontro (entre)peles, o contato, que possibilita uma formação dos diversos desejos e afectos que compõem o corpo-memória. E especificamente no teatro, um contato que, a meu ver, está em relação com o *corpo-subjétel* como propõe Renato Ferracini.

[...] a imagem de *corpo-subjétel* surgiu de maneira natural para dizer de um corpo em Estado Cênico, um corpo em arte, pois o *corpo-subjétel*, estando primeiramente neste “entre” obejetividade-subjetividade, dualidade que poderíamos facilmente levar para a *forma x expressão* ou *mecanicidade x “vida”*, ou mesmo *comportamento cotidiano x comportamento extracotidiano*, não é nenhum nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos abstratos e todos os pontos e linhas “entre”. Em segundo lugar porque esse “entre” do *subjétel*, agindo como um *projétel*, lança-se para fora para agrupar e incluir o outro, em um movimento que deveria ser natural no trabalho do ator. Portanto, o *corpo-subjétel* engloba e diagonaliza um espaço “entre” para fora, numa relação dinâmica. Assim o *corpo-subjétel*, como a própria palavra *subjétel*, não é “nem objeto, nem sujeito, nem tela, nem projétel, o *subjétel* pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sobre qualquer outra forma” (1998, p.45)¹⁴⁴. O *corpo-subjétel* proporciona um pensamento transversal sobre a dualidade forma/vida, pois estando nesse “entre” e traçando uma diagonal sobre concepções duais, ele gera um outro espaço que, necessariamente, contém todas as oposições, nos obrigando a pensar o trabalho do ator a partir de um outro ângulo e dentro de outro território [...] Sendo o *corpo-subjétel* composto por uma diagonal técnica/estética, forma/vida, podemos olhá-lo não como um ponto, formado por uma

¹⁴⁴ DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lana. *Enlouquecer o subjétel*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

estrutura profunda e com um centro localizável, que deve ser esclarecido, entendido, semantizado e rebatido sobre um ou outro plano significativo, mas podemos olhar corpo-subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem nenhum centro ou estrutura, como um *continuum* de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução. Enfim, olhar o corpo-subjétil como um rizoma (2006, p.86-88 – aspas, grifos e parêntes do autor; nota minha).

Embora eu fale na Introdução da dissertação do meu olhar-contemplativo e do meu olhar-sentido, percebo que a contemplação, a interpretação, a sensação, a percepção acontecem concomitantemente. Transversando-se. Ou seja, embora pareça que primeiro entrei em contato com as obras do LUME, por exemplo, e depois fiz uma análise interpretativa das obras, esse movimento não necessariamente aconteceu nesta ordem e também os micromovimentos não aconteceram separadamente. E aí, talvez, eu compreenda que a estética esteja diretamente ligada à expressão que Luigi Pareyson sugere: *Inseparabilidade de receptividade e atividade no agir humano*.

Pois a interpretação é isto: mútua implicação de receptividade e atividade. Com efeito, a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto. A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade. A interpretação é um ver que se faz contemplar, e um ver que visa o ver (1993, p.175).

Eu sou o intérprete-interpretante-interpenetrante. O interpretante é alguém que interroga, desvela, abre e revela o interpretando. O operar da pessoa é plasmador de formas, pois, a mobilidade indefinida e a história do desenvolvimento humano, não passam de plasticidade, que tende a plasmar-se em formas e a plasmar formas. Mobilidade indefinida que é o esforço de formação, ímpeto de plasmação (PAREYSON, 1993). Como intérprete-interpretante-interpenetrante eu percebi depois de assistir aos espetáculos, que o LUME tinha uma cara, uma forma, mas uma forma não- capturável num primeiro momento.

Eu também me perguntei o que é a nossa cara. Mas, se você acompanha, você vai ver a gente lá de alguma maneira, e você vai ver que tem a nossa mão ali muito forte, né? [...] Mas não se teve essa preocupação de ter uma linha estética [...] [Os espetáculos] tiveram essa preocupação de trazer esse cheiro da cultura, né? Esse cheiro das coisas, [que era uma coisa que o Burnier dizia para os atores tentarem fazer: trazer para a cena um pouco do cheiro das coisas] [...] trazer essas pessoas do interior para cá [...] a participação do espectador, essa troca com o espectador, deixar transpirar, sabe? [...] Então, cada um olhe e encontre o humano [dos personagens que observam no trabalho com a mimesis, por exemplo], na verdade passa por eles [mas] se a gente for descobrir, parar para ver o humano em cada um deles, acho que a gente enlouquece, né? Então, a gente tirou dois anos da nossa vida [se refere à pesquisa com Burnier para o espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*] para olhar para essas pessoas, né? [Sair um pouco do] individualismo. Então, essas coisas, elas são semelhantes, né? Você vai acabar encontrando [nos espetáculos], acaba semelhante porque tem essa possibilidade. Mas aí é de uma linha que eu estou falando, né? Mas não do Lume

como um todo. Porque aí a gente entra em várias outras coisas, né? [...] uma outra estética, a dança pessoal, uma outra coisa... (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 2008).

Eu acho que uma das coisas preciosas da gente, que eu acho que tem tudo a ver com a maneira com que o Burnier nos iniciou assim, nesse processo conjunto também, porque de alguma maneira ele foi quem catalisou essas pessoas. Ele foi o elemento que nos agregou, eu não vim por causa do Jesser ou por causa da Raquel, eu vim porque existia a figura dele. E essa figura nos revelou, ajudou com que a gente se unisse. E dentro disso, veio também pra ela uma *ética* muito forte, da maneira com que acabou se ampliando, né? [...] esse negócio de ser ator, que é esse negócio de fazer teatro. Mas sem muito imprimir “olha, a ética da gente é essa ou a ética do LUME é essa, tá dentro ou não tá dentro?”. Mas, [essa ética vem] nas pequenas coisas, isso foi ganhando espaço ao ponto de quase não precisar se dizer sobre elas, porque elas foram se imprimindo na prática. Desde como entrar numa sala de trabalho, desde o horário para se estar nessa sala, desde quando eu entro, como eu me comporto com o meu trabalho, com o trabalho do outro, falar ou não sobre o trabalho do outro, sabe? [...] Que tinha uma coisa muito forte assim da separação do espaço de trabalho, a gente tá aqui por esse motivo. Então, várias coisinhas que eram regras muito intensas e que a gente até com o tempo foi encontrando uma maleabilidade porque viu que ela já tá impressa, não precisava muito [dessa fixidez]. Mas acho que tá ligada a um todo que não é só eu fazer o teatro que seja reconhecido. É uma maneira de viver, de se relacionar com as pessoas, de o que é que através dessa linguagem você consegue ampliar no que é o ser humano. Eu Cris ser humano, o outro ser humano [...] Então, eu sinto que, mais do que o teatro, é uma maneira de viver nesse mundo. E aí eu acho, que está muito ligado a esse viver coletivo onde você aprende a abrir mão de muitas coisas e optar por muitas coisas, porque é do coletivo e não é seu. Mas de uma maneira que a tua individualidade esteja presente ali e você, na verdade, tenha potencializado justamente por estar nesse coletivo (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 2009).

Embora o LUME tenha se predisposto mais fortemente a ir para a cena depois da morte de Burnier, como já dito, os espetáculos não deixam de ser também uma consequência das pesquisas técnicas, as quais estão sob o foco do LUME. O que é uma repetição nos espetáculos então são os procedimentos: o treinamento, o observar, a relação. No entanto, a estética não é somente trabalhada enquanto resultado estético, mas ainda enquanto processo de elaboração de técnicas corpóreas, porque de alguma maneira o grupo precisa também testar a técnica usando-a nos espetáculos teatrais (SIMIONI, 1998), justamente porque se trata de uma técnica-em-vida. Para o LUME, então, a eficácia e a fecundação caminham juntas: sucesso não é critério estético de qualidade.

Tem uma cara, mas a cara não está na linguagem, a cara está no procedimento *ético*, de como você constrói a questão. Porque na verdade, toda a nossa base de trabalho, ela é uma base de trabalho da expressão de um material singularizado de cada um. Qual é a expressão de cada ator e essa expressão e a galeria dessas expressões de cada um vai dar o que a gente chama de técnica pessoal [...] E essa forma expressiva, é uma forma expressiva projetiva também. Por que expressiva projetiva também? Porque você sempre está... Esta expressão nunca vai ser colocada, ela é singularizada, mas ela nunca é pra você mesmo, ela é uma expressão para o outro. Seja o outro ator, seja o outro público, ou seja, o outro espaço. Essa característica de uma expressão singularizada no outro, em relação ao outro, é o que na base, você tem em comum dentro do espetáculo. Como isso se coloca como linguagem, enquanto tessitura

dramatúrgica de determinado espaço, ou determinado espetáculo, isso é outra questão. Cada espetáculo vai ter o seu *modus operandi*, de fazer isso, mas a base sempre vai ser a mesma. É isso que dá uma certa unidade, na diversidade estética que a gente tem. Que não é a unidade macroscópica da linguagem, mas é uma unidade. Essa macroscopia, ela é múltipla, ela é múltipla sempre. Mas na microscopia, na questão microscópica, da percepção microscópica que você tem daquilo, aí é a base. Ela tá muito mais numa percepção microscópica de uma micropercepção, como aquilo foi construído, do que a construção em si. É na base do material do ator que está a nossa unidade. Não é nem na base de material, do material em si, mas é na base de construção em si desse material, como esse material se constrói. Essas três questões expressivas que estão dentro de uma base ética do nosso trabalho, ou seja, uma *expressividade singularizada*, porque é expressividade própria, sua, não subjetiva, mas singularizada. *Expressividade no limite*, porque essa expressividade própria tem que estar no limite, porque a gente não aceita qualquer expressividade. Ah! Tipo: faz um velho, mas como a gente leva a expressividade de um velho no limite, aí a gente [tem] vários procedimentos para isso. E esta expressividade singular e no limite, tem que estar para o outro, tem que *afetar o outro*. E afetar o outro não é fazer com que o outro entenda, não é fazer com que o outro sinta, é afetar o outro. E afetar pode ser sentir, pode ser pensar e pode ser qualquer outra coisa. Se a gente não tiver essas três questões, no que a gente chama de uma matriz, essa matriz não existe e para gente não interessa, para a gente ter uma ação expressiva tem que ter as três questões. Ela tem que ter singularidade, borda e limite e tem que ter projeção, essa projeção é uma mão dupla, se você afeta, você tem que ser afetado, mas essa borda e limite tem que ser contínuo, tem que ser um fluxo. É isso que faz com que a gente leve... é esse tipo de material que a gente tem que levar para a cena. Se esse é um material de improvisação não interessa, se esse material nasceu de observação não interessa, se o material nasceu de uma dança pessoal não interessa, também não interessa o procedimento de como nasceu esse material, o que interessa é como esse material se coloca eticamente, se coloca pra você e pro outro, essa é a base do LUME. Essa pra mim é a base de sustentação que você pode perceber não macroscopicamente, mas microscopicamente em todos os espetáculos, então, todo mundo fala, “Poxa! É diferente, mas tem alguma coisa igual”. E essa alguma coisa que é igual, eu acho que é isso (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

A estética, então, está interligada com a *plasticidade*, com um material flexível; com corpo maleável; composição em performance; a transformação do textual durante a performance com o público. Ou, posso dizer que antes, conteúdo e forma, corpo e espírito, sujeito e objeto não aparecem em dualidade, em oposição. Ora, a experiência do espírito se faz com a carne. A minha receptividade, neste sentido, se dá com a minha atividade, ou, uma forma não existe sem conteúdo, se o conteúdo-forma/forma-conteúdo é o processo desta plasticidade, como sugere Pareyson (1993). Então, quando espreito os espetáculos do LUME, entendo que a minha interpretação é conhecimento receptivo e, portanto, ativo. É um corpo-receptáculo porque captura, rouba com seus tentáculos se desfaz e se faz no mesmo movimento. E a minha interpretação nada tem a ver somente com uma tradução do que recebi, mas é a minha própria composição.



O *formar*, como impele Pareyson (1993), não necessariamente tem a ver com preocupações de pensamentos, raciocínios, sistemas de ações, virtude, caracteres,... mas o formar se relaciona com a realização de determinações específicas; com a singularidade de cada artista ou obra e como essas singularidades operam os conceitos. Assim, para o autor, a arte é matéria a formar, mas também não é mera abstração, tem um corpo, uma consistência. A arte, *poiêkin*, é um fazer, como elucidado no Primeiro Movimento. E se é um fazer relacionado com atos e são estes atos ligados a valores de vida constituintes do ser, há então, um *ethos*. A forma é resultante de um processo contínuo de formação, a forma é, pois, o próprio processo de (trans)formação. E este *ethos*, é um movimento dinâmico como a vida. E a maneira como o *ethos* se relaciona em vida parece determinar a *ética*¹⁴⁵. A ética em arte são os valores singulares; os sentidos dos atos; as qualidades, não “qualificações”: respeito, disciplina, concentração no fazer artístico, a exemplo. Não se trata de submeter a ética à arte ou a arte à ética. Na arte, a ética está nas decisões mais simples, como permitir silêncios ou incompletudes, por exemplo, uma presença-ética, visível-invisível. Yoshi Oida diz que “o verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue desenrolar um fio invisível entre o seu próprio

¹⁴⁵ A palavra ética é originada do grego *ethos* (modo de ser, caráter). A palavra moral é derivada do latim *mos* ou *mores* (costumes). A ética, resumidamente, se trata de uma série de “relações” da prática de uma pessoa na convivência coletiva, enquanto a moral pressupõe aspectos normativos específicos e que, claro, interferem na ética do sujeito e, portanto, nas relações em sociedade. Embora as duas palavras *moral* e *ética* sejam sinônimas em sua epistemologia, não devem ser confundidas conceitualmente. Aristóteles situa o *ethos* como o regulador, o princípio e o fim da conduta. O comportamento seria, pois, o grande fator distintivo da ética: o modo de agir. Para uma convivência em sociedade o homem deveria conhecer o *justo meio*: uma medida que de alguma maneira “mede” um padrão. A *virtude ética* para ele requer escolha, deliberação, discernimento; a percepção das coisas possíveis de variação e, portanto, contingentes. Para Aristóteles precisa-se, então, ter a habilidade de reconhecer o universal na contingência da situação particular. Essa virtude ética deve ser uma prática continuada, através de repetição de uma conduta reta que deságua na *felicidade*, para isso, o homem exercita uma habilidade que de *potência* se transforma em um *ato*. Um movimento que para Aristóteles seria como de uma semente à árvore (ARISTÓTELES, 2001). Aqui se entende a ética como um fluxo contínuo e não como algo fixo, algo a ser alcançado.

sentido sagrado e o do público” (1999, p.12). Ou seja, não se trata de querer se mostrar a qualquer preço, por estrelismo, mas permitir que o trabalho aconteça na invisibilidade sagrada, como propõe Peter Brook:

Estou chamando de Teatro Sagrado para abreviar, mas poderia chamar de ‘O Teatro do Invisível-Tornado-Visível’; a noção de que o palco é um lugar em que o invisível pode aparecer está profundamente arraigada em nosso pensamento... Mais do que nunca, nós buscamos uma experiência que está além da mesmice. Alguns procuram por isso no jazz, na música clássica, na maconha e no LSD. No teatro, nós nos assustamos com o sagrado porque não sabemos o que possa ser – só sabemos que o que chamamos de sagrado tem falhado... Todas as formas de arte sagrada foram certamente destruídas pelos valores burgueses, mas esse tipo de observação não resolve o problema. Seria tolo transformar uma aversão a necessidades comuns a todos os homens; se a necessidade real com a invisibilidade sagrada ainda existe, deve-se buscá-la de todas as formas possíveis (*apud* OIDA, 1999, p.85,86).



"...e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida".

(Trecho de *A Obscena Senhora D.*, de Hilda Hilst)

Kelbilim, O Cão Da Divindade primeiro espetáculo do repertório do grupo LUME, apresenta depois de 20 anos o frescor do nascimento e traz em sua estética a linha visível-invisível dos paradoxos. O solo estreou em 1988, num antigo convento de Campinas, mas ainda em 2008, tempo em que pude assistir o trabalho, é surpreendente o estranhamento que a obra provoca.

O espaço íntimo e nada confortável! evoca uma atmosfera de ruína e clausura. Na proximidade com o público cria-se a cena-obscena; secretamente reveladora de paixões, abusos, conflitos... *Kelbilim* - em púnico, o cão da divindade - foi supostamente o apelido de Santo Agostinho em sua juventude. O espetáculo se propõe a experimentar uma homenagem

ao Santo trazendo consigo a educação insólita dos prazeres da carne com textos de Hilda Hilst e Aurélio Agostinho.



*Vocês não ouvem os assustadores gritos ao nosso redor
que habitualmente chamamos de silêncio?*

(Prólogo do Filme *O Enigma de Kaspar Hauser* de Herzog, 1974)

A primeira impressão ao assistir ao espetáculo foi similar às impressões sobre o filme alemão de Werner Herzog o *Enigma de Kaspar Hauser*... Kaspar Hauser, inspirado numa história real, fala da vida de um jovem que foi trancado num cativo até seus 15 anos, alimentado basicamente com pão e água. Ele desconhecia, até então, a existência do exterior da sua cela, inclusive não sabia distinguir seus sonhos da realidade. No momento em que ele é solto, recebe ajuda de algumas pessoas da comunidade, pois sequer havia aprendido a falar ou andar.

Talvez, essa lembrança tenha surgido devido aos comportamentos de *Kelbilim* não parecerem “humanos” à primeira vista, a meu ver; também pela escolha do espaço desabitado o qual impele uma percepção de isolamento; e ainda, pela comunicabilidade oral ser explorada, em maior parte, por uma língua morta em sons ad(versos). Os silêncios ensurdecadores do ator confluem muitas vezes com a sonoplastia-viva do coro. A aproximação das vozes do coro na penumbra, cercando as costas do público provoca uma sensação de sons internos como em *Kasper*. Vozes no silêncio como em *Kelbilim*. A cena quase que junto do público - em cuidadoso diálogo entre a música, os sons, os ruídos, as palavras - contribui com o aumento da energia, com a alteração do ritmo e da tensão das ações dramáticas.

Com rigor técnico o trabalho de ator responde a exigência dos três criadores: Carlos Simioni (atuação), Denise Garcia (sonoplastia) e Luís Otávio Burnier (direção). Um trabalho primoroso e audacioso, pois agride, ridiculariza, sensualiza, incomoda, excita, caotiza através

das ações que compõem as entranhas do cão da divindade. A dramaturgia parece ser feita de: carne, sangue, músculos, nervos, ossos, tendões. E de uma possível “alma” a procura obsessiva pelo invisível: Deus. Deus, que não existe, mas que é cru e vivo como o tempo. Com utilização de recursos simbólicos: livro, velas, correntes... os objetos de cena em relação com a performance da luz e a performance do ator são interpelados por diferentes texturas materializando a discórdia entre a reclusão e a liberdade.



Reações ao naturalismo aparecem no olhar crítico da encenação: a verdade do cotidiano versus a verdade do humano versus a verdade da representação... E onde está a verdade? Poderia se dizer que Santo Agostinho traz a dimensão de uma consciência do tempo, interna e subjetiva; percebe que o tempo se decompõe em momentos distintos; faz formulação de idéias a partir do simétrico e dos opostos. Poderia se supor, numa análise, que esses conceitos agostinianos são opções de encenação. Mas nada disso é necessário! Nenhuma teoria de Santo Agostinho, tampouco sua história é compreendida no palco desta maneira. Não parece nem de perto a tentativa de uma biografia realista. Talvez seja uma grafia irônica sobre a vida do homem.



A atuação de Carlos Simioni é esquiva, mas também convidativa, pois sugere a figura de um homem que se assemelha o menos possível a um homem. Sacode o público de modo violento e sutil pela figura contraditória: esquálido e santo. Neste sentido, o espetáculo não se trata de uma grande epopéia, preenchida de heroísmos ou grandes acontecimentos sobre a vida de uma personagem e, sim, de realidades simples que se tornam mitos durante a performance. A força da encenação parece compreender diversas relações humanas, as quais só são possíveis a partir da figura ali incorporada, mesmo sendo através da solitude de um “único” ser. Despretensioso e persuasivo, Simioni desenvolve em *Kelbilim* movimentos meticulosos e prazerosos. O prazer do fogo é a carne perfumada de suor: mergulhado em brasas e chagas revela máscaras obsoletas do homem. Experimentando vozes agudas e cavernosas ele se empresta a diabos alegres, máscaras animais, alegorias e celibato. Artaud teria gozado ao ver os trapos de *Kelbilim* sendo arrancados como parte viva do corpo voluptuoso e indolente. E Grotowski chamaria Simioni de “ator santo” ao vê-lo generosamente se doar para a devoção e para a desaprovação.

Kelbilim, em derrelição, sem Deus, na loucura da clausura: muda de direção, caminha aos opostos e só então, equilibra-se no limiar. Ao final da apresentação do espetáculo vê-se o público perplexo e, como o ator Carlos Simioni, ficamos nus, atrás do fogo e do desejo da condição animal-humana.



Kelbilim representa o rebento o nascimento a hóstia o zigoto o líquido amniótico o desnudo desconhecido a alma em carne-viva o sorriso sexual incrustado na pele.

Um cão tão simples tão rude tão rico tão atraente pulsando de desejo nos olhares de ternura e graça de um santo que era homem.

Sendo seco, molha

Sendo rijo, amolece

Sendo pequeno, cresce

Sendo opaco, brilha

Kelbilim é para mim, o estranhamento da obscena, assim como Shi-Zen, 7 cuias é para mim o estranhamento da simetria.



Num pequeniníssimo corte do espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias* pode-se observar que as duas figuras se completam e apesar da foto trazer uma similitude e um “retrato” simétrico entre as duas mulheres, há na imagem diferentes expressões nos traços que as delineiam corporalmente

e inclusive uma diferente paisagem corpórea por de trás do branco amarelado. O olhar de ambas diz sobre a ambigüidade, a diversidade, as diferentes possibilidades que se pode ler num olhar. Mas é visível a transformação do olhar e a diferença entre as duas figuras. Os olhos, a boca, o nariz, as sobrancelhas, a posição dos braços e das mãos, o penteado e, o próprio movimento nos detalhes das roupas, transmitem a diferença entre as duas mulheres, de roupas leves de ensaio, de cores claras, se fazem depois em cena simples rústicas levezas e fortes presenças, de cor dura, escura e rebuscada, de cor mole, clara e delineada. Atrás, uma paisagem negra em plano menor, um céu negro infinito. Ao mesmo tempo, que a paisagem não parece uma reprodução do cenário “real” em que elas estão... mas parece um quadro dentro de um quadro... parece que elas posaram num branco em vestes. Ainda nesta *grafia*, pode-se observar um detalhe mínimo, os braços-laços, uma linha simples e tênue que liga as prováveis siamesas... as prováveis luzes-sombras/sombras-luzes de si mesmas, tecidas no bordado de um desenho simbolicamente bem feminino. Sensualidades de língua-a-língua. Fios visíveis-invisíveis, forças, ligam as figuras a elas mesmas e à paisagem. Note os movimentos dos vivos cabelos negros que se confundem no negro infinito e contrastam a rigidez morta dos brancos.



Há um aspecto de simetria entre as figuras. E mesmo tendo traços fortes que definem claramente as duas figuras, elas se confundem, se distorcem, se interpenetram e se completam. Essa ligação se dá de forma muito agressiva, mas delicada e com um grau de expressionismo e surrealismo, mas que não é nem um, nem outro. Da mesma maneira que em vê-se a desconstrução da simetria das mulheres na medida em que propõe disposições distorcidas dos movimentos corpóreos e dos traços dos rostos destas figuras, com o branco, é quase um rosto só, rosto que se abre e se fecha e se completa, mas é visível aos olhos a *diferença*.

Numa perspectiva bem instaurada os sete atores do LUME em *Shi-Zen, 7 cuias*, sob o olhar cinematográfico do diretor Tadashi Endo, convidam o apreciador da obra a percorrer dois caminhos, um que recebe a claridade do sol e outro, que até pela escolha de algumas músicas do espetáculo, traz a noite. A impressão que tenho às vezes é que a imagem das siamesas, por

exemplo, foi planejada na frente de um espelho-espelho... No qual não se sabe qual é a imagem. Olhando bem a cena no espetáculo, posso ver e experimentar a difusão de algumas partes da imagem... e uma leve confusão dos objetos pintados... Uma hipnose pelo brilho das imagens. Purpurinas nos cabelos das siamesas que em cena dançam piscando com os corpos e a sonoplastia. E, neste caso, parece, em alguns momentos, que enxergo a tinta sendo diluída ou desdobrando levemente algumas localidades mais ao fundo. Como se a visão fosse ficando vultuosa ao longo da perspectiva explorada e meu olho conseguisse fazer um foco em planos, como no cinema. Ora mais dispersas, ora mais concentradas, ora diluídas, ora mais delineadas.

No espetáculo *Shi-Zen, 7 Cuias*, dirigido pelo japonês Tadashi Endo, as figuras, as pinturas, os desenhos, têm uma distribuição de peso muito notáveis, onde ele parte de uma linha ou um objeto central para iniciar o trabalho; a simetria lateral e as desconstruções dessa simetria em traços específicos dos objetos e mesmo utilizando de perspectiva, é o que traz a difusão e distorção das formas; que traz à tona, inclusive, as singularidades e as diferenças dos sete atores do LUME.

E neste movimento a dramaturgia se faz com experiências dramáticas no Butoh e na cultura brasileira; no humano sublime, no humano grotesco; no ser-humano que rebenta em seu nascedouro, cru, careca, nu e também no ser-humano do cotidiano, com suas vivências e habitualidades, com pêlos arrepiados para cima como um *black power*, híbrido, em suas vestes de gentes comuns. Mas o espetáculo se faz também nas imagens de sonhos, de desejos, de nascimentos agudos de transformações cotidianas, do homem bruto-rarefeito. Um estado de homem que vive seu cotidiano e que consegue potencializar seu próprio cotidiano. *Shi-Zen, 7 cuias* perpassa por estados de vida humana, traz imagem de anjo, nascido do chão; traz imagem do homem nu, apontando acima de si, o nada; traz a correria da contemporaneidade e a calma da contemporaneidade; traz o caos e a ordem; traz o humor e a dor; traz imagens que acordam dia-a-dia e despertam o onírico; traz as diferenças de tempos da cultura; traz oriente-ocidente ao regional; traz a luz e a sombra, o negro e o branco, o excesso e a sobra; traz a colheita e a visão apocalíptica dos tempo. Traz para o palco a heterogeneidade e a homogeneidade concomitantes.



O LUME trabalha, sob a minha ótica, com a *transmitância*, a *anisotropia*, que é a propriedade peculiar de certas substâncias cristalizadas. Propriedade de reagir diferentemente segundo a direção de um determinado fenômeno físico, como a propagação da luz ou do calor, ressoando a *mesomorfia*. Ao contrário de algo isotrópico, que apresenta as mesmas propriedades físicas em todas as direções. Os espetáculos se fazem no crescimento do cristal, com a dureza do cristal, mas são como *Cristal líquido*, que torna-se opaco ou transparente ou que apresentam a *transparência* e a *opacidade* concomitantes. A estética do LUME, neste sentido, também perpassa por certa *aporia*, por diálogos que não têm conclusão, que trazem excesso de dúvidas daquilo que antes era excesso de certeza. A sugestão substitui a afirmação; a alusão - referência vaga ou indireta - ocupa o lugar da descrição; a elipse - omissão das palavras - o da redundância. Mas isso não significa que não o LUME não use da afirmação, da descrição, da redundância. Ao contrário, a singularidade do LUME está justamente na abertura de criar nas diversas possibilidades. Os silêncios e os ritmos que o LUME cria são, neste sentido, rupturas com o espectador, hiatos para o diálogo com o espectador. Hiatos para criar

uma dança pessoal dos espectadores e com os espectadores. Hieróglifos. Desta maneira, os espetáculos ampliam as imagens, *ad infinitum*.

[...] eu acho que cada espetáculo tem que ter, sendo ele um solo, ou duplo, ou todo mundo junto, ele tem que ser o *reflexo das tensões internas* de cada um, das necessidades de cada um, dos *desejos* daquele momento e das relações entre essas *tensões*, dos *impulsos* do grupo vamos supor. Então, ele tem que sair com essa cara, ele tem que refletir isso. E eu vejo, olhando todo o nosso repertório que obviamente eles têm caras diferentes, mas que existe algo que liga todos eles. Eu posso dizer que, por exemplo, a maneira dos atores trabalharem, eu acho, que é próprio nossa, do ofício do ator em si. Agora eu não saberia dizer princípios estéticos. O que eu acho, eu não sou teórico não é a minha praia esse lado, mas eu acho que a gente *não trabalha com o conceito de personagem*, clássico, já de cara [...] a pesquisa do Lume era a técnica e o trabalho do ator, só que logo a gente já percebe que essa técnica ela entra em relação, ela entra em relação com o espaço, ela entra em relação com o outro ator, ela entra em relação com o público. Então, do ator consigo mesmo primeiro e assim vai. Do micro para o macro, vamos falar. E eu acho que a grande pesquisa nossa ao longo desses tantos anos, para mim, maior assim, foi a *relação*. As possibilidades de relação entre os atores, as possibilidades de relação com os objetos, com os parceiros, com o espaço, com o público. Então, isso é outra coisa, porque se você ver um espetáculo nosso, cada um propõe uma coisa diferente de se relacionar com o público ou com o espaço [...] *sensorial* também pelo próprio tipo de trabalho físico que a gente faz, mas acrescenta outros níveis dramaturgicos e níveis de ligação com o público também [...] a *simplicidade* dos espetáculos que eu acho, tem uma marca. Assim, não são grandes produções [...] Então, ainda é proporcionalmente... é tudo muito simples, tudo muito calcado no trabalho do ator, nas histórias que esse ator conta com o texto, ou que ele conta com as suas danças e na relação dele com o espaço, com o público, com os objetos, os objetos [...] a *ética* tem a ver com a estética também. Nossa, essa eu vou falar para o Dr. Ferracini! A ética tem a ver com a estética. Eu acho que sim, porque, assim, o rigor do trabalho, o rigor com o trabalho do ator. Com começar o espetáculo na hora [...] com o rigor, com respeito ao público, o rigor com o trabalho do outro [e] ao próprio trabalho, a disciplina, ao compromisso de estar sempre se colocando no que você está fazendo. Tudo isso imprimir marcas na maneira de fazer que acaba sendo visível no espetáculo. Os temas que você escolhe para trabalhar que tem a ver muito com cada um (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

Parece-me que o LUME não busca resolver os conflitos em seus espetáculos e a provocação está no cerne das propagações conflituosas da relação humana. Mesmo que aponte caminhos, a sensação que tenho é que o tempo ainda permanece com os conflitos, porque assim é o cotidiano, ele não se encerra em seus conflitos. Os conflitos perduram nele.



A forma no LUME, neste sentido, é expressão, presença física da própria coisa em si, uma realidade atual, ou material, digamos. Então, ela não é tão somente o movimento percorrido, mas o percurso de um movimento contínuo continuado, *ad infinitum*. A presença física não se encerra em um significado, mas ela é sentido. Assim, fica mais claro compreender a *formatividade*, como conceitua Pareyson (1993), a atividade humana expressiva, é a forma e a expressividade de si mesma. No caso da arte, a forma que se realiza em sua virtualização-atualização/atualização-virtualização é a forma expressiva de si mesma e do autor potencializadas para serem apresentadas, digamos. A obra de arte não deixa de ser a intensificação da existência ou da percepção do ser.

[...] às vezes eu acho que o Ricardo queria falar [se refere ao espetáculo *Kavka*] [...] porque ele entrou no Lume em 1988 e falou, em quase 20 anos, 10 palavras. Então, vamos priorizar isso, então, essa *escuta do que a gente necessita* agora, e daí a *forma*, daí a forma vem em função disso. A gente quer muito tocar música, tocar um instrumento, aprender a cantar, isso é muito uma necessidade nossa agora, o resultado aparece de boa [tranqüilamente]. Então, isso é com certeza, aconteceu em todos os nossos espetáculos, a estética, eu acho é difícil chegar em um ponto em comum. Às vezes eu fico viajando, eu acho que a gente tem uma certa atração pelo *elementos*: água, fogo, terra, ar. Tem vários espetáculos, ou se não todos, que tem esses elementos, que tem coisas concretas, comida, bebida, papel... [...] Com certeza, tem uma coisa que é comum em todos os espetáculos, que é a *relação com o público*. Que eu tava pensando muito em estética, em relação visual de estética. Mas uma questão forte, quando eu falo da *inquietação* nossa em cada montagem, é: qual vai ser a nossa relação com o público, a relação com o público é fundamental (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).



A inventividade do autor, neste sentido, parece levar a sua marca inconfundível, A expressão do autor se acha no esforço da formatividade, como sugere Pareyson (1993), por isso, não é necessário fazer esforço algum para ver os autores, pois a obra de arte é um respingo daquele que a concebe. E o autor também pode ser o espectador.

[...] qualquer espetáculo que a gente faça, ele sempre vai ser uma borda daquele momento e, que, provavelmente, dali a algum tempo ele estará sendo re-processado dentro da própria estrutura, como o *Kelbilim*, por exemplo, que re-processa. Como um *Café com queijo* que se re-processa. Aconteceu uma coisa interessante outro dia. A gente foi fazer o *Café com queijo* e uma pessoa que assistiu em 99 [1999] e assistiu ano passado [2007] e ele chegou pra mim depois e disse, “gente, que interessante, vocês mudaram o espetáculo inteiro”. E aí você fala, “bom, mas a gente não mudou nada”. O que aconteceu então? O que mudou, se ele não mudou a macroestrutura? Mas ele percebeu que mudou e porque, primeiro, é obvio, a percepção que ele tinha há nove anos atrás é completamente diferente dele enquanto singularidade. Então, a percepção de um espetáculo que você vê de antes e agora já é diferente. Então, isso é uma coisa. Mas também a construção de cada ação foi tendo que ser re-configurada também, na nossa percepção da ação física, porque se a própria matriz é justamente uma singularidade no limite, quando você monta um espetáculo e você usa aquela ação física, o espetáculo é só mais um processo desse trabalho. Não é a finalização desse trabalho. Como você vai levando aquela ação sempre pro limite, na terceira linha você tem que afetar, mas você tem que se deixar ser afetado. Cada vez que você afeta e é afetado nessa linha de mão dupla você re-configura a ação microscopicamente falando, vai re-conectando e criando outras conexões com esta singularidade e com este limite. Então, as ações físicas apesar de macroscopicamente serem as mesmas, mas toda a história e tessitura singular que ela tem é completamente diferente do que eu fazia há dez anos atrás, porque ela tem que ser. Porque ela não é uma matriz fixa, ela é um fluxo de matriz. E só por isso o *Kelbilim*, consegue ser feito dezoito anos depois, porque o Simi [Simioni] assume isso. E assumir as diferenças é importantíssimo. O *Shi-Zen*. Todo mundo chega e fala pra gente, “interessante, uma das coisas que mais é lindo no *Shi-Zen* é ver a diferença dos

atores”. E aí eu fico pensando: se todo mundo na corrida [se refere a uma cena do espetáculo, a corrida] fosse como o Jesser, que tem o maior adestramento físico, vamos dizer, que faz a corrida mais perfeita, talvez a corrida fosse esteticamente, visualmente mais linda, porque todo mundo ia correr de uma maneira de beleza física muito mais bonita. Mas o fato do Jesser estar no centro correndo de uma forma perfeita e o Simi, de cinquenta anos, do lado, correndo muito mais lento, porque é o máximo do limite que ele vai; e a Cris [Ana Cristina] tá correndo de um jeito que é o máximo, que é diferente dos outros dois; e o Ric [Ricardo] tá correndo do jeito que ele corre... Estas diferenças fazem a expressão do todo na verdade. Se todo mundo corre como o Jesser, talvez a força da imagem fosse mais forte, mas a força expressiva não. Você entende? Assumir essas diferenças e essas problemáticas de idade, de peso, de tamanho de habilidade é uma das coisas que fazem justamente a expressividade (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Depois de doze anos apresentando *Cravo, Lírio e Rosa*, a exemplo do que Renato Ferracini diz, os atores Ricardo Puccetti e Carlos Simioni conseguem mostrar a maturidade na criação de um trabalho e a potência de uma atualização artística. Criado em 1996, o fazer-teatral se transforma a cada sessão com a graça e a seriedade dos dois palhaços. Do interior de malas de tamanhos diversos saem segredos, histórias, brinquedos e mágicas. Da cabine de luz é possível detectar a paixão pelo ofício nos grandes olhos da dupla, que experimentam ações físicas entre o rigor da técnica e a liberdade dos improvisos. Simples, o espetáculo não somente é um conjunto coeso de matrizes da pantomima, da mímica e do clown. Para além, há um contínuo-explorar das micro-e-macro-ações as quais compõem a dramaturgia. O explorar da relação *técnica-fluxo de vida*, proposta por Luis Otávio Burnier é visível na performance dos atores e confirma a eficácia dos princípios sobre o *clown* na pesquisa do LUME.



O *clown* também traz consigo a máscara. É indispensável dizer que nesse espetáculo, a máscara é parte integrante do corpo-em-performance e tem sua multiplicidade e sua singularidade. Intensões e sugestões formam uma gama de possibilidades e agenciamentos em contínua produção, que não cessa de modificar e, portanto, será sempre um acontecimento no aqui-agora. A máscara do *clown*, em *Cravo, Lírio e Rosa*, não é apenas uma extensão do corpo, mas ela é o próprio corpo do ator em movimento numa ação dramática. Criar com o outro, criar

com o público: o potencial e as dinâmicas do ator juntamente com sua capacidade objetiva de articular essas energias convertendo-as em signos teatrais é apreciada na estética da obra. Estética que parece, a priori, um desregramento de sentido estético pela provocação exacerbada do riso. No entanto, percebe-se uma lógica no sentido desregrado do riso: o sentido cômico nos efeitos corporais que resultam dos desejos, das paixões, das ações, das relações... a platéia é encantada e encantadora para olhos de muitos.

Com ritmo coeso entre fotografias e *gags*, as cenas integram excitação e energia nos jogos do duo eliminando as distâncias daqueles medos sobre preconceitos e “qualidades-defeituosas” as quais geralmente nos persegue, mas deixamos longe para não lidarmos com elas. Engendrando potências alegres; fragilidades; solidões; e comemorações... Teotônio (Ricardo Puccetti) e Carolino (Carlos Simioni), na fronteira dos opostos, descontroem convenções – vestindo os *clowns* com elementos fe(mininos), por exemplo - num misto de sonhos e (male)abilidades. Mesmo também sendo crítico e/ou doloroso o espetáculo é divertidamente leve, pois na bagagem dos atores-autores o comovente encontra equilíbrio na exposição do humano, lucidez na loucura do extremo ridículo e beleza na simplicidade.



A comunicabilidade da obra de arte, não tem a ver com o suprir um único gosto, a expectativa de suprir um único gosto seria um medo de apreciar o gosto diferente daquilo que se está acostumado. A comunicabilidade de um espetáculo é um modo singular de agir, de pensar, de sentir. Então, ele pode ser interpretável, mas nunca uma pessoa que se propõe a observá-lo conseguirá dar conta da coisa em si, da expressão pura da duração do acontecimento que é uma obra. As partes de uma obra de arte nunca são a obra completa: o produto ou a

apresentação ou o resultado é, pois, mais que a soma das partes. Representativa, figurativa, deformativa, abstrata, impressionista, simbolista, expressionista... Ou não. Se a obra tem uma forma, a forma da obra é! Mesmo que sendo num continuum, a obra é sua própria expressão. Não encerrada em um absolutismo, mas em atividade de recepção-formação-relação de abertura contínua.

Essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados (GUATTARI, 1992, p. 31).

O que quero dizer é: Não me disponho aqui a cristalizar uma estética ou propor uma unidade estética ao LUME, cujo critério parte de um julgamento de uma obra em detrimento de outra. Cada espetáculo foi assistido e, talvez até por não me preocupar com pressupostos, não me preocupei em fazer uma análise comparativa. Simplesmente, em cada espetáculo, procurei anotar minhas impressões em meu diário de bordo e, daí, fiz as análises, inclusive a pedido do próprio LUME. Por isso, mais que críticas, são comentários, impressões elaboradas, mas que têm certo *mesomerismo*.

A gente não tá preocupado com uma unidade estética do nosso trabalho. Porque a gente tá preocupado como essas ações expressivas podem ser colocadas de uma maneira múltipla na cena e, por isso, como isso pode se colocar na rua, como isso pode ser colocado em um espaço alternativo, como isso pode ser colocado em uma linguagem de palhaço, ou em uma linguagem realista. A nossa pesquisa é diferente, a nossa base é diferente, isso parece detalhe, mas eles [os espetáculos] têm na base de trabalho [a mesma ética], mas é isso (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

Não busco uma Unidade em cada uma das obras, mas a multiplicidade das obras, um re(corte) do caos dos espetáculos. Não quero aqui formular uma teoria estética, mas esclarecer um pouco da minha experiência estética. É um risco, mas não tem como eu experimentar escrever, se eu não o fizer. Por isso, as palavras nestas linhas serão utilizadas num sentido artaudiano, “As palavras serão utilizadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – em função de sua forma, de suas emanações sensíveis, e não mais de seu significado” (ROUBINE, 1998, p.65). A própria poética é um discurso poético, a obra, portanto, fala de si mesma, no entanto, pretendo aqui perceber a imagem poética como conquista da palavra, que não deixa de ser um devaneio poético de mim mesma, como elucida Gaston Bachelard:

Vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do

devaneio” – uma inclinação que sempre desce -, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece [...] Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam [...] Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar. À imagem poética convém o que Friedrich Schlegel dizia da linguagem: é “uma criação de um só jato” (2001, p.5 – aspas do autor).

Suscito tanto a questão das imagens porque assistindo aos espetáculos do LUME vejo, ou tenho a impressão de ver uma dramaturgia de imagens, mergulhada em abordagens da experiência com o teatro ocidental com o teatro oriental com o teatro regional com o teatro brasileiro e sua memória dos corpos misturados e sua cultura heterogênea. Aliás, uma das coisas mais difíceis nesta parte é conseguir encontrar questões pontuais da estética do LUME, porque se trata na verdade de uma “diversidade de estéticas” e um dos motivos dessa diversidade ser uma constante é fruto de relação, da relação que o grupo tem com vários colaboradores, por exemplo (SILMAN, 2008).

[...] o *Shi-Zen* que tem uma estética, impresso uma estética que vem do Tadashi muito forte. No *O que seria de nós*, dirigido pelo Norberto, claro que vai ser completamente diferente. São colaboradores que conheciam bastante o resultado, ao mesmo tempo, a gente vem caminhando, então, se você pegar um espetáculo o *Cravo, Lírio e Rosa*, que já tem quinze anos, de uma versão muito simples, sem muita elaboração, e pegar um espetáculo como *Kafka*, o último espetáculo que a gente estreou, que tem muita elaboração, é um cenário enorme, caminhão pra transportar, uma trilha sonora composta especialmente, que tem microfones em cena, efeitos, que tem um trabalho de iluminação bem complexo. Justo porque, quinze anos [atrás] a gente tava naquele momento de descobrir as coisas essenciais do ator e aquilo era a novidade pra gente. E o que a gente podia fazer com aquilo não precisava de muita coisa, era o ator em cena, era o que importava. Só que depois de dez montagens depois, você tem vontade de trabalhar com outros elementos, eu acho que esse ator que aprofundou, o que ele pode fazer? Aprofundar com outras coisas, aprofundar com um cenário imenso, não é que “agora importa o cenário e não o ator”, não é isso, não. É ter um nível. As nossas montagens, eu acho que tem... Olha o que reúne os atores é: “vamos fazer uma montagem, qual é a nossa inquietação?”. Acho que um ponto em comum. É querer um desafio novo, a inquietação é aquele ponto de equilíbrio, que vai me desequilibrar a minha cabeça dessa vez. Então, isso é um ponto que em todas as montagens, tanto é um pouco de equilíbrio, quanto de necessidade, o que é a minha necessidade hoje. A gente tenta fazer um trabalho de escuta, qual é a minha necessidade hoje, do momento, qual é o momento agora (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

As três grandes linhas de pesquisa do LUME, a Dança Pessoal, o Clown e a Mímesis Corpórea também se misturam nas montagens do grupo assim como as experiências culturais, então, não é possível fazer uma análise somente baseada na premissa que cada espetáculo sugere um aprofundamento dessas linhagens de pesquisa. Isso não seria o bastante. A estética do LUME Teatro é o processo das inter(ações) artísticas, das inter(ações) culturais. Uma prática *interdisciplinar*.

Inter, prefixo latino, que pode significar posição ou ação intermediária, reciprocidade, interação aparece compondo com a palavra disciplina e o sufixo *dade*. Mais que um substantivo, *interdisciplinaridade* é um conceito, articulação e desarticulação de experiências entre áreas de conhecimentos singulares; articulação e desarticulação de áreas conhecidas, as quais embora possam existir “sendo” concomitantes, também apresentam suas especificidades. Interdisciplinaridade não é uma soma e não ocorre somente quando ao tratar de um assunto dentro de uma disciplina, você lança mão dos conhecimentos de outra. Ela talvez seja uma não-disciplina, ela talvez seja in(ter)disciplinas, ela talvez seja uma indisciplina. A interdisciplinaridade é um conceito bastante utilizado na chamada ‘pós-modernidade’ como fuga das dicotomias e concomitantemente pela busca da compreensão das diferenças em diversas áreas de conhecimento. Mas como sugere Roland Barthes:

Interdisciplinaridade não é a calma de uma segurança fácil; interdisciplinaridade começa efetivamente (oposta à mera expressão de um desejo forte) quando a solidariedade das velhas disciplinas é quebrada – talvez mesmo violentamente [...] – no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem, nenhum dos quais tem um lugar no campo das ciências que seriam trazidas juntas pacificamente: é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação (*apud* QUEIROZ, 2001, 118 – tradução do autor).

As interações artísticas estão conectadas às relações culturais: o que muitas vezes chamamos de Interações Artísticas é em algumas manifestações (o Nô, o Butoh, o Maracatu, a Folia de Reis, o Candomblé) o próprio evento. Ocorre que na nossa cultura pós-industrial vivemos a especialização e a curiosidade e a escolha dessas especializações. Se formos estudar a fenomenologia do “objeto” pode-se estudar a descrição; os recursos; os efeitos; e a integração dos recursos, ou seja, a tensão entre as especificidades das “linhas de pesquisa”. Porque cada “arte” tem sua autonomia, sua prática, sua singularidade, mas é como o processo destas artes em tensão e a exigência de outros procedimentos que lidem com estas tensões é que parecem determinar a interdisciplinaridade. O corpo do ator, por exemplo, vai ter que explorar e criar desafios de integrar diversas áreas artísticas. E a organicidade, o élan entre as diversas áreas em um projeto artístico não está necessariamente ligado aos conceitos da estética clássica, que exclui o “feio”, por exemplo, tampouco numa busca pela unidade ou totalidade: a “síntese” do conceito de interdisciplinaridade parece, portanto, não estar na palavra, no logos, mas na multiplicidade. Nem belo, nem feio, nem bom, nem ruim, nem falso, nem verdadeiro, tudo isso de uma só vez. Concomitantemente é interdisciplinar porque é singular e não somente porque é uma associação ou um conglomerado de áreas de conhecimento.

O pensamento rizomático da interdisciplinaridade quer justamente apontar para a idéia de uma rede de pensamentos estabelecida em outros lugares de pensamentos supostamente ainda não ocupados devido ao diacronismo das relações culturais. Trata-se de perceber, relacionar e conectar os conceitos sedimentados (nos quais tantas vezes se fundam a nossa formação) e também encontrar outros lugares de pensamento e agenciamentos (que são individualizações dinâmicas sem sujeito). “[...] faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p.35) O rizoma é, pois, povoamento! O *rizoma* é, pois, como um mapa,

não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [...] O mapa é aberto é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada ou ramificada. [...] Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e *subjetivação*, *autômatos centrais como memórias organizadas*. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1, p. 22-26 – nota e grifos meus).

A grande crítica feita por muitos estudiosos ao rizoma e a outros conceitos chamados pós-estruturalistas (os chamados pós-estruturalistas mesmos não se denominaram pós-estruturalistas) é a implicação despolitizante, que dilui os contrapontos, que dissolve a “política de resistência” uma vez que não se propõe à dominação clara, nem tampouco demanda uma clara oposição. Entretanto, parece não haver possibilidade em analisar o LUME, por exemplo, levando em consideração dualidades entre ocidente/oriente, primitivo/moderno, nacional/internacional, dentro/fora, corpo/mente, quando estas dualidades criam hibridismos, escorrem umas pelas outras permeabilizando solos de outros campos múltiplos, contaminados de uma diversidade de afluentes. O teatro que pensa através de outras referências, neste contexto, não nega o político, ele é o próprio teatro político¹⁴⁶. Ou político sensível como sugeriu o ator Jesser. Portanto, busca-se compreender a permeabilidade e a maleabilidade das práticas conceituais com os quais se opera.

Eu acho que eu poderia pinçar de elementos comuns nos espetáculos. Uma das coisas é sempre o desafio a nós mesmos enquanto atores assim. Talvez isso seja uma busca

¹⁴⁶ O conceito de Teatro Político passa pelo entendimento de que o teatro pode cumprir o papel de debate ideológico e ser instrumento de militância política. Ação de artistas como Maiakovski, Meyerhold, Bertolt Brecht e Augusto Boal consolidam um vocabulário do teatro político e apontam conjunto de princípios e procedimentos para uma prática teatral engajada. Segundo Hans-Thies Lehmann, “Teatro Político tem dois sentidos: não só das peças que se ocupam desses temas, mas também da própria escrita que está relacionada com temas políticos, de como ela é política [...] para mim, não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e tratem de temas políticos. É a forma que vai definir.” (2003, p.9)

de todo artista, não seja exclusividade nossa do Lume, mas a gente sempre procura puxar o próprio tapete também. A gente sempre procura conquistar algo que a gente não domina ainda, ao invés de usar aquilo que a gente tem [...] Então, assim, cada um dos nossos espetáculos... não é que ele se propõe a ser original “olha como eles mudam, como eles se transformam”, não. Mas é sempre uma busca de superação artística, sabe? Sempre buscando se *transformar*, se *retrabalhar*, se *ressignificar*. Por isso também a gente... é uma prática nossa trabalhar com diretores de fora, porque exigem de nós uma colocação no trabalho de uma outra forma, porque tem um outro olhar diferente te cobrando. Então... isso em termos de processo. Mas de um modo geral todos os espetáculos nossos eles têm uma proposta de revelação muito grande de cada um de nós também, cada um de nós que tá em cena. Eu acho que em cada um dos trabalhos que a gente faz, a gente coloca muito aquilo que é humano de cada um de nós, porque a gente acredita que é esse humano que vai se conectar nessa via (sub)liminar com o humano do outro espectador, entende? Então... acho que isso também é uma coisa que tem em comum nos espetáculos. Tem outra coisa que eu percebo, se não todos, mas a maioria dos nossos espetáculos, que são um resgate de valores que estão em desuso às vezes ou correndo risco de sucumbirem... Sei lá, fico pensando tipo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, existe um tratamento das relações humanas que é de respeito, de uma nostalgia, de um tempo que já se foi... *Café com Queijo* tem uma relação de valorização, de um conhecimento que é de transmissão oral, de um conhecimento que é de uma sabedoria que é adquirida com maturidade e que vem com os idosos. Eu acho que tem, os espetáculos eles têm alguma coisa de resgate de valores que tendem a se perder; ou de um olhar pra coisas, pra um... coisas que estão se perdendo, coisas que são importantes e que estão deixando de ser valorizadas, deixando de ser vistas, deixando de ser contempladas. No caso do *Um Dia*, por exemplo, que é um espetáculo que fala de moradores de rua, sabe? É meio que um chamamento pra uma atenção, pra um tipo de relação humana, sabe? É muito comum a gente passar na rua, vê alguém necessitado e você passa indiferente pra isso. É meio que uma forma de sensibilizar, uma busca de sensibilização do olhar pras coisas que não são a gente própria, entende? Eu acho que os espetáculos de uma forma geral, de um modo geral, eles buscam isso, fazer com que o espectador, ou buscar, com que o espectador sensibilize a sua percepção pra aquilo que tá entorno dele, pra aquilo que o rodeia. Não sei se... acho que isso é uma das coisas que pode se dizer que seria comum nos espetáculos do Lume. Acho que é isso (Jesser de Souza, entrevista concedida em 2008).

Assim como Jesser creio que o LUME desperta essas *imperfeições das existências!*

Quando não há fixidez num lugar de origem, todos os lugares tornam-se possibilidades de relações. Quando se aprende a compreender a diferença entre tantas singularidades e se relacionar afetuosamente sem a idéia de máscaras, parece haver uma abertura para conhecer e aprender-a-aprender com aqueles ou aquilo que aparentemente era desconhecido e inatingível. A textura da vida se transforma quando se percebe que as pessoas são multiplicidades maleáveis e em devir. As transformações de uma ecologia, de uma comunidade devem ser aceitas em seus desejos, suas forças, suas mutações e, inclusive, em sua finitude. Relações não asseguram eternidade, não são seguranças... Contratos estabelecem riscos dignos de relações colonizadoras: maneiras práticas de controle e colonização também do corpo. A questão é que as relações não deveriam ser universalizantes, mas deveriam ser entendidas como singularidades fluidas, moleculares e extremamente potentes. A exemplo, trago um pouco de *Cnossos*.

Cnossos, um solo, é também um réquiem para as tensões entre o ser, o tempo e suas fragilidades. A angústia aparece em cena como numa dança e a solidão, por sua vez, se revela em cena como matéria artística. Assistimos à projeção de luz sobre o fracasso e o prazer em viver. Inspirações trazidas da mitologia do labirinto de Creta transparecem no homem-só, em sua abstinência da coletividade. De maneira análoga, assim como na construção de Dédalo, o isolamento não garante ao Minotauro a ausência da dor, tampouco a inquietude sobre a memória das suas experiências. Turbulências aparentemente destrutivas e, ainda sim, regenerativas.

A imobilidade, interiorizada e exteriorizada pelo ator, inicialmente em movimentos lentos e pequenos é irresistivelmente interessante. O corpo em presença apresenta formas densas: é possível que seja a figura de um “ele” se contorcendo na solidão, sentado à sua cadeira deteriorada, com a cabeça confusa e o corpo tempestuoso, num ambiente sombrio sem aparentes saídas de ar. As janelas intactas sem abrir, o vento uivando e batendo na porta, tempo de solidão avançando as imaginações fechadas. Após uma luta dura e silenciosa com a vida, “ele” reflete sobre a liberdade do espírito e a possibilidade de não ser dono da própria matéria. “Ele” não tem nome, rosto ou voz... São solidões apenas, fora do tempo e do espaço. O conflito dele talvez esteja concomitantemente na potencialidade de mover-se e na extinção de todo o desejo criativo.

A peça, de curta duração, acontece em um espaço cênico aparentemente indefinido, mas que de alguma forma é limitado, restrito e determinante para o obumbrado conflito. O cenário, um não-lugar, dialoga com a sensação de clausura da encenação. Parecem formar a sonoplastia: ecos de reverberações mentais; respirações distorcidas; vozes amorfas; o ouvir de si mesmo num desbaste de consciência. O movimento da experiência do tempo cotidiano - repetitivo e inerte - que corrói dia após dia o objeto-humano é apresentado em fotografias através de recortes de luz. É a iluminação responsável por colocar a “personagem” em relevo e revelar sombras em diferentes tempos.

A princípio parece uma dramaturgia hermética e abstrata por trabalhar com ausências constantes: como o silêncio - ou a não-palavra. Contudo, na trajetória do espetáculo pode-se vislumbrar que o silêncio é essencial, porque diz o quanto as palavras tornaram-se insuficientes para descrever o absurdo daquela solidão. Ainda na dramaturgia, percebem-se ramificações e desdobramentos de um mesmo ponto, ao quais - depressa ou vagarosamente - nos levam a diferentes lugares de sensações e memórias.

Mesmo estando supostamente aprisionado em seus sonhos e pesadelos, o reflexo da inquietude do “ele” é dado por um nomadismo projetado em ações ao longo da peça. A partir de forças reconhecidas no ser humano, alterações de humor e transformações nas relações, têm-se na dramaturgia um ciclo de experiências com os objetos de cena. Imaginar para se ter companhia: uma vitrola, uma xícara, uma cadeira, uma flor e pedras: o discurso transforma elementos cotidianos em momentos de suspiro. A relação do ator com elementos poético-simbólicos, portanto, traçam pontos flutuantes de leveza... como a flor que nasce iluminada por entre as pedras sugerindo uma imagem entre nada e vida.

É a complexidade de um labirinto - tangenciando o “não-entendimento” do público - que propõe uma alta intensidade na percepção de algum afeto, o qual imediatamente só é inteligível ao sensível.

Ricardo Puccetti encontra numa violência camuflada a delicada exposição do “ele”. À espreita da ação, o ator perpassa pelo aparecimento e desaparecimento de imagens, pela crueldade, pelo embrutecimento, pela ingenuidade... Com atuação valorosa, Puccetti apresenta um corpo extremamente ferido e ainda sim, cru e instintivo, convidando-nos tanto para a dor quanto para a felicidade dessa solidão.

Luís Otávio Burnier dirigiu seu último espetáculo colaborando com ações da trama na inviolabilidade das fronteiras, pois em um ambiente castrador e, ao mesmo tempo, promissor de criatividade, sugere *a busca* e *a fuga* dos conflitos humanos. Com princípios do Butoh, o espetáculo é um teatro tão físico quanto psicológico, trata essa inseparabilidade, uma vez que encontra uma ruptura com o realismo e marca a experimentação com outras formas “não-interpretativas”, como propunha Burnier, de atualização do corpo em cena. Através de uma estética que poderia ser chamada de minimalista consegue explorar, a partir dos poucos elementos cênicos, diferentes tessituras dramáticas na materialização cênica da solidão. O drama se estabelece na invisibilidade profunda das coisas exteriores, até que esta mesma invisibilidade se torne coisa visível e palpável... Trata-se da percepção do limite entre o visível e o invisível e as possíveis tensões geradas nesse limiar.

A busca da tensão se torna, pois, um ato expressivo brutal: um GRITO. O grito que ocorre na peça é justamente a possibilidade do silêncio materializado, como se fosse a única potencialidade vocal do “ele”. O grito que fala, sobretudo, sobre a agitação e a dificuldade de deixar o lugar de fixidez para encontrar um lugar de brotar continuamente. É como um prenúncio do alívio do sentimento de estar aprisionado. No grito, tem-se um momento de êxtase, um êxito da liberdade e da dor de retração.

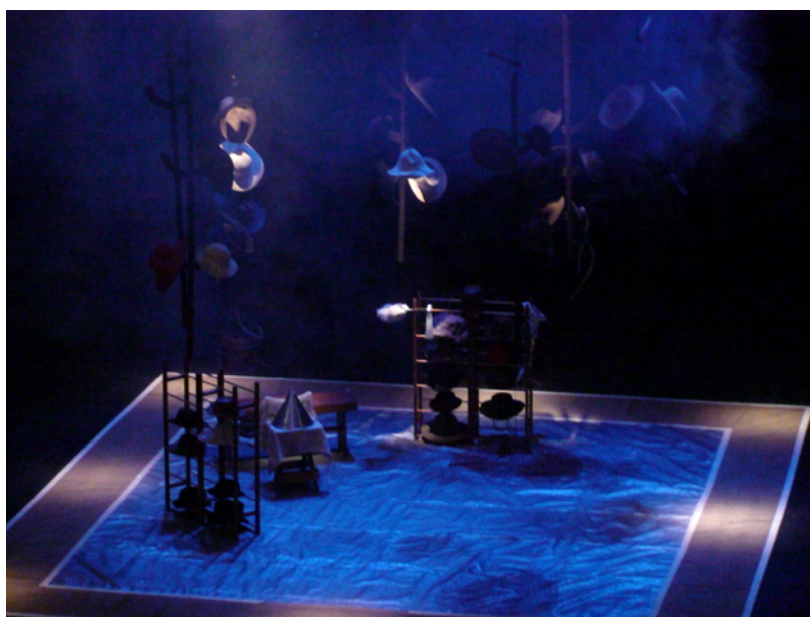
Cnossos, finalmente, também pode ser descrito como sendo energias e/ou forças negligenciadas pelo ser humano na dificuldade, na deformidade, no silêncio, nas sombras, na dureza... na sua insustentável memória. Enigma. Tempestade de inesperados espaços cortantes e dolorosos. De choros e risos e ecos. Alma humana: o corpo, o trauma, a casca, a veia,... a abstração da memória em carne-viva. Labirintos absolutamente nossos.

Os labirintos da interdisciplinaridade, presentes nos espetáculos do LUME apontam para a práxis de um pensamento aberto e entramado de estudos artísticos, ou seja, a tentativa de buscar diversas experiências sensoriais no encontro com a investigação da formação e da transformação das imagens, dos gestos, dos movimentos, das performances artísticas... Das relações. No caso das relações entre o público e o artista provavelmente estes trarão consigo temas e imagens e sensações, as quais irreversivelmente já farão parte do seu processo de enunciação. Desta maneira o espetáculo engloba o textual-intertextual-contextual. A chamada *figuratividade* (GREIMAS, 2002) situa-se em novos contextos e ganha “corpo físico”, no sentido de ser apresentada em um jogo cênico. A interdisciplinaridade dos espetáculos, neste sentido, não é só um fenômeno que aparece por uma necessidade de conectar e (re)ligar, criar uma liga entre saberes, mas também passa por conhecimentos específicos daquilo que o grupo sabe.

Se a semiótica visual consegue, bem ou mal, propor uma interpretação coerente da dupla leitura – iconizante e plástica – dos objetos do mundo, para dar conta do fato estético ainda será necessário estender esse gênero de análises, generalizando-os, ao conjunto dos canais sensoriais. O perfume do cravo e o perfume da rosa são, em primeiro momento, identificáveis como metonímias do cravo e da rosa: eles não se distinguem do ponto de vista da sua formação, das formas visuais lidas por alguém que entende pouco de flores. Ainda será necessário que as harmonias perfumadas, escondidas sob essas denominações de origem, desvelem ao sujeito suas coalescências e suas correspondências para guiá-lo, por fascinações atrozes e exaltantes, em direção a novas significações resultantes de uma conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado. Assim, a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível (GREIMAS, 2002, p.74).

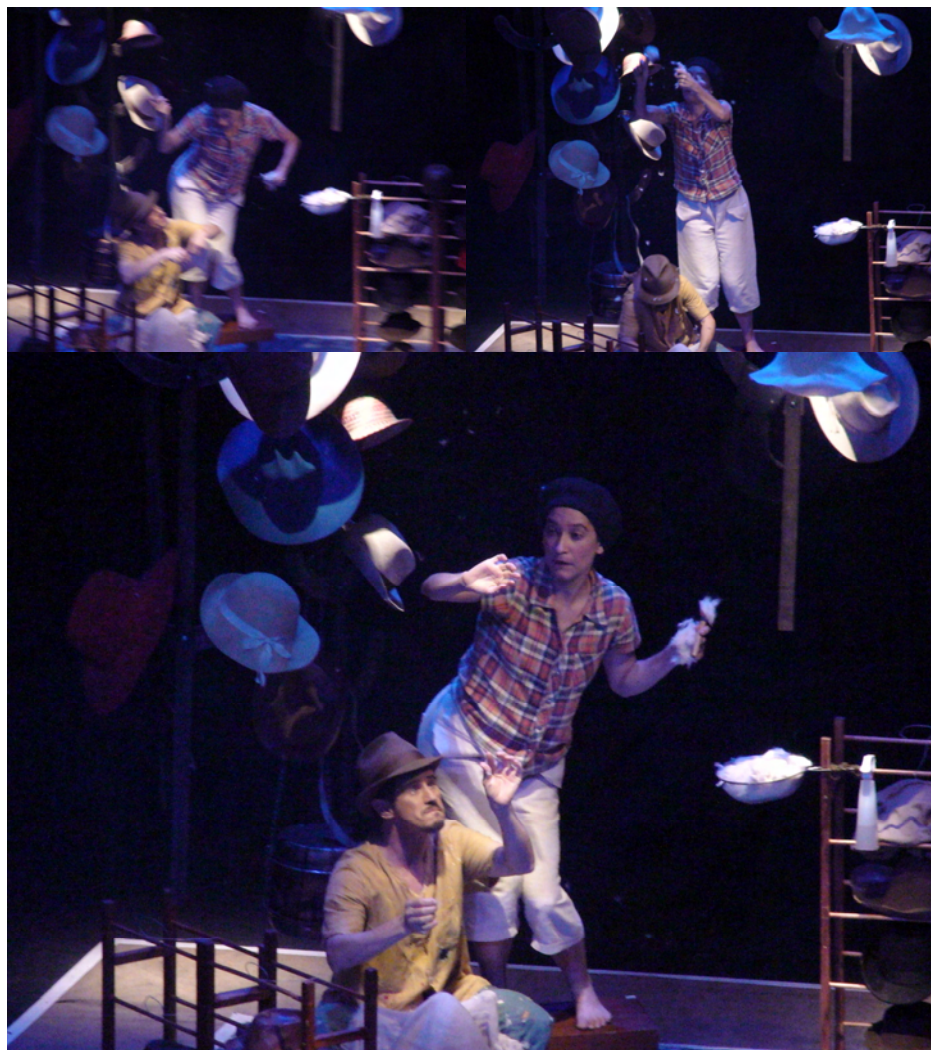


O sentido figurativo muitas vezes demonstra, entre outras coisas, que existem dimensões, esferas de compreensão sensível-inteligível: compreensão a qual pode ser claramente apresentada ou evidente e/ou subjacente, dada pelas metáforas, sentidos e/ou imagens utilizadas - ou ainda por discursos das metáforas, temas, palavras, epígrafes ligadas à experiência da sinestesia podem vir à tona o delírio e outras experiências sensoriais, como sugere a imagem acima, ou como sugere o espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006). Chapéus como metáforas: o onírico *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, espetáculo do grupo LUME, dirigido por Norberto Presta, não pretende perfeição, mas ainda sim, apresenta-se primoroso.



Visão: Uma superfície profunda. À primeira vista muitos espaços vazios e muitos espaços preenchidos. Parece representar a realidade, mas a visão é onírica. O branco condensado na penumbra ambienta uma neblina de madrugada a profundidades em composição com linhas desenhadas no chão que num conjunto formam um quadrado que é cortado (ou moldado) pelo limite da tela. A composição com cabideiros os quais expõe formas verticais e horizontais, trabalhar com espessuras, dimensões e profundidade. Chapéus, que podem ser grandes ou pequenos. E os pequenos, tão pequenos que de longe são como pontos. Estantes de madeira são utilizadas como mostradores dos chapéus, trabalhadas em paralelos, diagonais, cruzamentos em variáveis possibilidades; algumas vezes parecem estar ligadas ou grudadas, e outras, parecem independentes ou sobrepostas. São estes próprios pontos em linhas, em cruzamento, os quais dão a perspectiva de profundidade. Alguns signos parecem se repetir, porém com qualidade e tonalidade diferentes. Há variações de espaçamentos o que sugere uma dilatação e um volume da forma esférica. Olhando de um lado para outro até sugere um movimento, e, mesmo que com formas racionais e bem definidas, mostram uma qualidade de falta de foco e difusão. Ainda pode-se notar que em alguns lugares, além de mais espaçadas, as linhas parecem menores e mais rarefeitas. Numa primeira impressão parece-me um monte de símbolos matemáticos fragmentados ou acoplados uns aos outros; noções elementares de ponto e linha da geometria. E o olhar sobre o todo, que não finda, lembra “prótons e elétrons de um átomo”.

A partir de improvisações, propostas por Norberto Presta, o espetáculo é também composto por textos acolhidos dos depoimentos dos trabalhadores de uma antiga fábrica de chapéus de Campinas. Na cena os textos se transformam em sugestões de imagens, que desencadeiam ações das personagens, as quais foram criadas com referência no estudo da Mímesis Corpórea – uma das linhas de pesquisa do LUME. Indiviso, o grupo apresenta entre festas e ressacas contribuições com movimentos retroativos ao passado, a resistência ao diferente e a existência da imperfeição. Uma fábrica de chapéus é o mote para apresentarem, ao mesmo tempo, o repertório dos atores e a história de alguns operários. A combinação de fatos e fábulas provoca o “lembrar do esquecimento”. Os chapéus insitam a lembrança de outros personagens ausentes.



No cenário do espetáculo, no quadrado maior, é trabalhada a lembrança, o fora, mas não deixa de ser o dentro, os espaços internos habitados pela corporeidade dos personagens e dos espectadores. O quadrado maior vejo como espaço de algo inalcançável, que não é palpável, mas também como espaço de fuga, de busca, de pensamento, de memórias que são atualizadas aos nossos olhos, mas que para as personagens são espaços de incômodos, de virtualização ainda, digamos, ou seja, é como se nós assistíssemos ao virtual da personagem... De tempos em tempos a parte obscura lentamente se torna iluminada e, em outros momentos, há iluminações que se tornam densas, espessas: a cena se transforma pela luz ou pela falta de luz ou pela composição de ambas. Uma luz que dança com a música e com os atores.

Sugestão: É engraçado que quando a música pára não se percebe que a música pára, ela parece contínua... Só depois que você percebe que tem o silêncio.

Norberto Presta: Porque a musicalidade está nos corpos, nós não trabalhamos para contar histórias, mas vivenciar a história. Eu acho que para que um ator vivenciar uma história, [ele] tem que descobrir a musicalidade da história e depois dançar, dançar essa musicalidade no espaço. Assim um ator conta a usa história. Não conta a

sua história porque relata o acontecimento, o ator faz com que o acontecimento aconteça.

Pergunta: Como foi a construção dessa musicalidade?

Norberto Presta: Trabalhando muito com o corpo. O corpo nasceu da musicalidade física, conduzindo a musicalidade física que encontravam ressonâncias. Nas histórias que fizeram possível o espetáculo, nas memórias. As memórias concretas das pessoas que eles estudaram com mímese, dessa fábrica. Fomos muitas vezes entrevistar alguns aposentados/pensionistas [das fábricas], um povo com muita memória, memória concreta, uma memória que provoca a imaginação oculta de cada um de nós. E essas memórias ocultas foram aparecendo, não em modo de discurso verbal, se não fisicamente. Isso foi produzindo essa música. O meu trabalho era tentar [fazer com] que isso levasse o tempo todo fluindo, que o fluxo dos acontecimentos contasse uma história, que não se preocupasse, não se preocupava com a poesia que essa história provocava, se preocupasse com a metáfora.

Sugestão: Porque não é só uma fábrica de chapéu, é uma metáfora da contemporaneidade, dos homens, não sei...

Norberto Presta: Das relações, dos desejos, e tudo um ANACRONISMO. Esse espetáculo, uma fábrica de chapéus, é um anacronismo que não usa mais até. É um modo de fazer teatro também assim, é um anacronismo no sentido [...] se interessa pela metáfora que provoca abrir um espaço interior pra deixar aparecer algum sentimento dentro. Normalmente, vamos consumir as coisas que já estão feitas. Provocando uma metáfora, ou que nos chamamos de um espaço poético, [é possível a abertura deste espaço] isso é o que queríamos fazer.

Sugestão: Parece-me um poema encenado mesmo.

Norberto Presta: Poesia é música. Depois, [poesia] é uma coisa concreta. Trabalho... não sei... como se entende concreto... uma dança de ações físicas. Assim como a poesia que é carregada de significados, teatro é ação carregado de significados. O significado é importante. Somente não tem que ficar no discurso, senão como eu disse antes..., tinha que formar a musicalidade. Então, aparece o significado metafórico, aparece isso que não está em um primeiro nível, isso que está detrás, isso que fala do invisível, fala de algo que não está falando. Que é o mais interessante do teatro, que *pode ser*. Quando tem uma linda poesia, um lindo espetáculo que está falando daquilo que não se está falando. Falando daquilo que se está provocando, do que se está abrindo.

Pergunta: Qual é a provocação desse espetáculo?

Norberto Presta: Ah não! Cada um tem a sua, eu tenho a minha. Isso eu não sei, isso vai mudando também para mim. Uma provocação, no sentido de outro tipo de teatro [que] se inventasse outro tipo de provocação. É o que provoca, não a provocação do espetáculo. O que o espetáculo provoca é essa vibração, que abre esse espaço interior para cada um que pode ver a história desses velhinhos. Seguramente, por exemplo, os aposentados que assistem ao espetáculo vão ver a fábrica que eles viveram quando eram jovens. Foi muito lindo uma vez que fizemos UM ENSAIO para um deles, que era muito debilitado, morreu depois, com mais de oitenta anos, quase noventa anos. Ele tinha a sensação que já tinha estado em um lugar assim, como aquele. Foi muito forte! Essa pessoa tinha uma relação, uma experiência, inclusive uma provocação. Para aqueles que nunca viram uma fábrica de chapéus, a relação dessas pessoas deve seguramente provocar outros mundos. Seu corpo também vai mudando, é difícil, porque conheço eles [se refere a relação pessoal com os atores] pessoalmente, é o meu trabalho observar, eu tenho que trabalhar. Com o espetáculo, não é que eu posso sempre liberar, a esse espaço interior aberto e ir enchendo, a provocação para mim é a pesquisa de uma linguagem, um modo de trabalhar e me relacionar com as pessoas para produzir teatro (Norberto Presta, entrevista concedida em 2008).

O sentido da dança é o próprio ato de dançar. Ana Cristina Colla (Pao), Jesser de Souza (Chico), Raquel Scotti Hirson (Rouca) e Renato Ferracini (Dante) atuam dançando. Nas personagens Chico, Pao, Rouca e Dante aparecem os impulsos de criar uma dança pessoal trazendo à tona a liberdade de lançar-se no tempo e no espaço de forma solta. Mas também, se pode observar um combinado de movimentos compostos e estabelecidos numa lógica sequencial, a serem apresentados como *dramaturgia-coreográfica* ao acompanhamento da música, que é executada ao vivo.

A integração dos movimentos nas ações dos atores explora suas diversas qualidades: tensão, força, intensidade, tempo, precisão, para a concepção de variadas seqüências, as quais constroem um discurso e um diálogo de acordo com a combinação, a comparação, a justaposição das séries de movimentos.

As combinações e as matrizes de movimentos e as formas físicas tornam-se fluxos de energia e, os fluxos de movimentos se tornam mais que formas ou figuras, para adquirirem cor e significados pertinentes a um discurso estético. Os corpos dos atores desenham no tempo-espaço um gesto, um movimento, uma ação, um texto e imprimem um quadro aberto de múltiplos olhares de compreensão.

O drama das personagens parece se estabelecer no encontro de memórias, em uma situação não especificamente trágica, mas que traz, sim, um certo desgaste das figuras envolvidas na ação. E também traz a sua renovação, a sua alegria na criação de memórias. São personagens sozinhas que se comunicam, mas quase não se tocam. No entanto, percorrendo a dramaturgia se revelam o prazer pela coletividade e são criadas delicadas relações de cumplicidade entre as personagens, estabelecidas pelo encurtamento de certas distâncias entre elas.

Para conseguir esta idéia de desconforto em algumas cenas há a repetição de um movimento ameaçador de “ir embora”, sair da fábrica. A tentativa das personagens de partir do lugar onde estão se relaciona concomitantemente com o movimento indisposto e contrário de retornar, como descoberta de si mesmo e aceitação do outro, na busca das imagens das memórias, dos sonhos, dos caleidoscópios...

O espetáculo experimenta várias relações espaciais-temporais em sobreposição e em simultaneidade de eventos, em justaposição... O sentido do espectador é alterado a favor de uma atemporalidade ou através de interferências na continuidade linear das cenas. Cortes os quais levam ao passado-presente-futuro, que são presentes em fluxo; quebras que mostram a

alteração do corpo sensível, cisões, brechas, rachaduras, as quais alteram o movimento da cena. Em alguns momentos, por exemplo, depois de grandes movimentações em cena, transições de memórias e variações de ritmo, quando se propõe uma pausa, ou mesmo uma retomada de um tempo cotidiano, digamos, a impressão é que se criam suspensões de tempo e nestas suspensões, estabelecem-se tensões. Sim, parece que não há nenhuma inovação nisso, mas a questão é que me parece só ser possível a suspensão se há uma dilatação da percepção temporal para o espectador.

O absurdo das relações humanas na cena contemporânea talvez esteja no encontro do humano vivo e o conflito com a própria existência. *O que seria...* provoca o conflito da existência, mas para além, provoca o conflito do ser-humano com as coisas que não existem, com a nossa potencialidade, com as tensões virtuais, percebidas somente pelo olho vibrátil. Por que... o que seria de nós sem as coisas que não existem?



Com esta provocação, elevo à minha provocação. Em todos os espetáculos, creio eu, o LUME traz a sua ética, a provocação da *alegria*. Spinoza (2007) sugere que a *alegria* procura utilizar o poder para potencializar a força do outro... do outro ator, do outro autor, do outro espectador... Uma alegria que se encontra com o poder relacional de ser afetado e o poder de afetar concomitantemente. Assim, a frase conclusiva que trago para esse olhar-alegre, nesse movimento-Uzume do corpo-receptáculo é “Eu não sou só aquilo que sou. Sou também aquilo que eu posso ser!”¹⁴⁷ Singularidade na possibilidade, ou seja, no desejo, que traz em potencialidade o “eu sou também o que eu posso ser”, uma lupa de aumento para os temas pessoais, memórias minhas, tuas, nossas. Singularidade que cria um corpo-lume, singularidade que se faz na memória dos corpos misturados, memória que se faz na coletividade.

¹⁴⁷ Trecho de texto do espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*.



TERCEIRO MOVIMENTO

*Fotogramas que dançam
(Lumiar, iluminar e luzir: movimentos para um documentário-
LUME)*

Os meus silêncios são pausas e minha música é a dança de minh'alma.



CONCLUSÕES

A minha maneira de estar sozinha

LIMIAR

do corpo-fronteira

Ela caminhava naquela casa escura, uma casa parecida com casa de fazenda. A antiga moradora, tinha o ar astuto e ranzinza, levava Maya por entre os cômodos contando as histórias do sempre. Passaram por uma mesa grande e comprida, daquelas com bancos também grandes e compridos. Mesa-medieval. Parecia caber a família inteira. Se houvesse família. O quintal e a mesa pareciam ser espaços para a solidão. O nome da antiga moradora, dizem, tem origem no russo, mas suas ascendências eram com certeza, alemãs. A sábia, mulher ligada às ciências, tinha seu andar pesado de cabocla e guardava a alegria de outrora, contudo, ainda dava presentes que muitos não prestavam atenção. Ela molhava as plantas diariamente, conversava com os animais do quintal como se fossem filhos e, os filhos, Estes homens! Eram tão amados. Ah, estes filhos! Dos quais ela cuidava em toda vida deles, davam tantos pequenos trabalhos. “Uma luta para eles ajudarem nas tarefas domésticas”, ela dizia. Sim. A casa. Ela continuava mostrando a casa à Maya. Os móveis, antigos-guardados, escuros, com cheiro de madeira molhada e mofada. Cheiro forte que levava às lembranças de odores brutos, agressivos. Mas a casa embora aparentemente grotesca, escondida entre os recônditos daquela família era de força espiritual sublime, no entanto, somente anjos reconheciam o poder. Uma casa com vida interior silente-adormecida. Não se enganem com a descrição da sábia. Ela era mais nova que imaginam e tinha muita cor e vida. As sombras às vezes revelavam estas luzes contrastantes. Ora ácida ora amarga ora astuta ora tenra ora amável ora salgada de lágrimas pela saudade. Maya escutava com atenção a história das banheiras dos filhos: “Duas banheiras de madeira foram guardadas... uma delas era dos meninos... ficaram aqui na via da calha. Era mais fácil colocar e tirar a água.” Hoje ninguém mais toma banho, então, uso como pia. Lavo a louça aí! E deixo aí pra esperar os netos, não é?” Maya achou estranho. Mas sentiu um prazer, uma pontinha de vontade de ser mãe e poder ter uma banheira assim para a cria. Imaginou quão especial não seria um banho em uma criança ainda muito nova. Uma criança que ainda escorrega por entre os dedos porque desconhece a segurança do homem, ainda mole, viva mais que nunca, esperneando suas primeiras conquistas e olhando arregalada as grandes mãos que passeiam no seu corpo. Não compreendendo porque aquela água é menos viscosa e menos aconchegante que líquido amniótico da mãe. Maya foi interrompida em seus pensamentos quando chegou aquele que é filho do tempo. Seu homem-menino, cujo nome era de origem hebraica (segundo diziam), entrou como numa rajada e com papéis em uma das mãos “São aqueles seus papéis, Maya, vou guardar no sótão. Parecem coisas velhas!”, disse o filho primogênito da Sábia, filho de nome de anjo, o companheiro de Deus, curado por Deus.

Das fluências de dançar entre lumes e platôs

Um platô não é nada além disso: um encontro entre devires, um entrecruzamento de linhas, de fluxos, ou uma percolação — fluxos que, ao se encontrarem, modificam seu movimento e sua estrutura; é por isso que o mais importante dos operadores que este livro consegue construir concerne não ao relevo de um platô, mas àquele por meio do qual os platôs se chocam e se penetram, mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a desterritorialização. Um conceito, assim como uma flor ou um inseto, tem seus ambiente e seus territórios. Toda uma etologia do conceito, por meio da qual não se pode mais separar seus componentes do ambiente concreto em que eles se depositam. O que ocorre, ao contrário, quando certo conceito é levado para um outro ambiente? Quais são os acontecimentos que ocorrem com os conceitos quando estes se desterritorializam?

A essa questão responde a idéia de ritornelo, uma idéia musical que proporá aos conceitos seu ritmo e seu canto, para posturas e acrobacias inauditas. Há, então, duas coisas muito diferentes: aquelas em que se tramam procedimentos éticos, etológicos, mas que ainda não são conceitos. São condições dos conceitos, dos gritos, dos cantos que os afetam. E, acima dos territórios e dos ambientes, ainda são necessários os processos, que são como gestos e posturas reagindo aos ambientes. O procedimento é um ritmo, ao passo que o processo é uma dança — duas asas que abrem para este livro[dissertação]suas longitudes e sua latitude.

(Jean-Clet Martin)

Como atriz, há um tempo ando sozinha, comungo a experiência do teatro como uma boa eremita, subo morros com um cajado em busca do meu lume. A solitude na busca de uma *técnica pessoal* é absoluta. E quando cruzei as minhas experiências às experiências do LUME, se movimentaram as minhas memórias. E foi tateando essas memórias que deram meus sonhos. Percebo em meu corpo a alegria de fazê-lo zona de possibilidades de criação, a minha pele como fronteira de tensões internas-externas/externas-internas, sinto-me mundo. A pele, esse invólucro, é o elo sensível com o mundo, eu sou um limiar, a fronteira em pessoa. Não uma fronteira-linha, uma demarcação meramente espaço-temporal entre dois pontos ou territórios (FERRACINI, 2006a), sou mais, sou potência de criação, de intensidades, de velocidades, sou memórias.

Nas películas dos meus sonhos eu encontro toda a memória enquanto acúmulo de virtuais no presente. E quando decidi fazer o meu mestrado queria falar das minhas memórias, principalmente dos meus sonhos, porque eu sonho muito. Queria montar um espetáculo onde eu pudesse dançar os meus sonhos... E esse desejo surgiu quando trabalhava o meu corpo por meio de exercícios - que são amuletos feitos de memória, como diz Barba – relacionados à *gueixa* e ao Butoh.

*Dançar ao vento libertam em mim a mulher pássaro... balançar, balançar, lançar o corpo...
alçar vôos... mediar os medos e as tensões*

Casca

Sobra

Solta ao vento

(grudada em nossa terra)

partícula pueril

transformada em pó

de natureza,

o que era antes um nó

para a expressão

da minha grotesca passageira beleza.

Eu guardo minhas memórias no meu mais profundo, na minha pele, no meu corpo. Guardo, então, para o continuum da minha pesquisa como atriz e preparadora corporal alguns pontos: *Imagens poéticas*, o corpo; *Repetição*, o treinamento corpóreo no cotidiano do ator; *Presença*, do corpo expressivo ao corpo intensivo; *Diferença*, da musicalidade do corpo-vibrátil-subjétil; *Singularidade*, do ator-compositor à dramaturgia-coreográfica. Com esses temas, me aproximo e me distancio, então, da experiência que tenho com o grupo LUME, me aproximo com a minha experiência como atriz-pesquisadora, explorando e explanando algumas das minhas compreensões da heterogeneidade das manifestações do corpo em teatro (e não só em teatro). E me distancio, porque agora me volto à minha produção e me atento para a percepção de alguns dos caminhos das técnicas do LUME no meu fazer teatral, no constructo da minha *técnica pessoal*.

O meu desejo de estudar o LUME está ligado à procura da *dança pessoal* e para descobri-la tracei linhas de fugas, desterritorializações do platô-Brasília, para uma territorialização platô-LUME (com licença poética para a palavra *platô*), criando um fluxo de territórios não-localizáveis. Um descolar-deslocar para que eu pudesse encontrar a fluência de dançar. A busca de criação de uma zona erótica, erógena, onde o corpo se entre(abre), criando zonas importunas; uma intermitência entre duas bordas que provoca aparecimentos de saberes/poderes. A instabilidade: o olhar o lume como um corpo-estranho, o qual eu

reconheço porque de alguma forma está em mim. O meu olhar como estrangeira: paulistana, crescida em Goiânia, ex-moradora de Brasília, ex-moradora de Blumenau, de volta à Goiânia, pesquisando em Campinas. Estreitei as pontes com o LUME porque suas práticas me auxiliam na compreensão de uma prática corporal singular a partir do meu olhar-corpo. Não pertencço a nenhum grupo, mas me sinto corpo-coletivo, me dissolvo nos vultos do meu olhar. Talvez por isso, a falta de foco. E talvez por isso, mesmo sozinha, a busca por estes movimentos do corpo-coletivo.

E como encontrar essa técnica pessoal? Na antropofagia? Talvez na AÇÃO, esta presença do estar-sendo, que poderia VIR-A-SER movimentos contínuos de mutação. Talvez descubra a técnica pessoal “por um movimento helicoidal no qual o corpo se descobre em suas potencialidades poéticas (formais e orgânicas) enquanto corpo, (re)incorporando essas descobertas nele mesmo para, a partir desse novo corpo (re)estruturado, reiniciar um novo processo de descoberta e (re)incorporação e, assim, *ad infinitum*” (FERRACINI, 2006, p.149 – parênteses do autor).

INSPIRAR, EXPIRAR, ELOUQUECER, DIALOGAR, REPRIMIR, SUSCITAR, INOVAR,
 PROGREDIR, MEDIAR, INTERNAR, ENFRENTAR, POLICIAR, REAGIR, EXPRESSAR,
 PENSAR, AGIR, ENTRAR, ESFAQUEAR, PRODUZIR, SAIR, NASCER, BROSTAR,
 PRESSIONAR, ABRIR, ROMPER, CULTUAR, FECHAR, SALTAR, CAMINHAR, CORRER,
 EVACUAR, MEXER, NAVEGAR, PUTREFAR, COLHER, PLANTAR, RECOLHER, CHOVER,
 MOLHAR, RECEBER, PROFERIR, ENTREGAR, MUTILAR, CONSTRUIR, DESCONSTRUIR,
 APAZIGUAR, DECOMPOR, COMPOR, TOCAR, SENTIR, OUVIR, REALIZAR, VER, CALAR,
 MUDAR, MUTAR, LEMBRAR, TRAIR, CONQUISTAR, ESQUECER, MERGULHAR, CANTAR,
 FLUTUAR, BORBULHAR, SONHAR, TECER, OBSERVAR, EXPULSAR, EXPURGAR,
 EXORCIZAR, DESAFIAR, DESAFINAR, AFIAR, PROPOR, MINGUAR, CRESCER, MORRER,
 PARTIR, ORAR, SILENCIAR, EQUIVALER, SISTEMATIZAR, SORRIR, CHORAR, VIVER,
 PRONTIFICAR, RETRAIR, ENCOLHER, MIRABOLAR, EXERCER, ABSORVER,
 COMPREENDER, FALAR, ESCREVER, RACIOCINAR, INTUIR, NEVAR, AQUECER,
 DERRETER, CONSOLIDAR, ENVELHECER, REJUVENECER, CONSEGUIR, DISTINGUIR,
 ENDURECER, EXCITAR, FUGIR, MOSTRAR, ESCONDER, FICAR, FITAR, OLHAR,
 DEMONSTRAR, REVER, SOLTAR, PRENDER, APERTAR, AFROUXAR, PEGAR, ROER,
 CAIR, ERGUER, AJUDAR, LEVANTAR, NOTAR, DIVIDIR, ANOTAR, ADICIONAR,
 MULTIPLICAR, SUBTRAIR, ENTERNECER, ACARICIAR, EXPERIMENTAR, GRUDAR,
 DESCOLAR, AGRUPAR, SEPARAR, MORDER, MOVER, TREPAP, SUBIR, DESCER, GOZAR,
 PROTEGER, ACUAR, ANIMALIZAR, PERSONIFICAR, ENTREOLHAR, INSISTIR, EXISTIR,

PERGUNTAR, RESPONDER, INTROMETER, NAMORAR, CASAR, PROCRIAR, SENTAR,
 DEITAR, PARIR, MODIFICAR, MELHORAR, INVENTAR, PAGAR, DESGASTAR, MOTIVAR,
 NARRAR, DESCREVER, IMITAR, LIMITAR, CONTRAPOR, IGNORAR, FERVER, ESFRIAR,
 TENTAR, ATAR, IR, VOLTAR, ENVAIDECER, FORÇAR, TER, CEDER, BEBER, COMER,
 VELAR, REVELAR, EMUDECER, DURAR, PERDER, PEIDAR, PEITAR, ACHAR,
 DESENCONTRAR, PERTENCER, IDENTIFICAR, CLASSIFICAR, MENTIR, VOMITAR, RIR,
 IMAGINAR, NADAR, JOGAR, URINAR, LANÇAR, ELOCUBRAR, DEFECAR, DESFAZER,
 SUBSTITUIR, DESFILAR, DESTILAR, LEGITIMIZAR, EXILAR, JULGAR, EXTRAIR,
 SUCUMBIR, EXTERMINAR, HUMILHAR, LOUVAR, PROIBIR, MERECEER, ATRAPALHAR,
 RESISTIR, ENEGRECER, BRANQUIAR, NEUTRALIZAR, TRANSGREDIR, AGREDIR,
 TRANSAR, PERFORMAR, PERMANECER, ESTATIZAR, ESTRATIFICAR, SOLETRAR,
 ESTRUTURAR, AMANHECER, FOCAR, CORPOREIFICAR, ENCARNAR, RESSUCITAR,
 ENTORNAR, EVOCAR, AGRADAR, ABUSAR, ENGARRAFAR, ANALISAR, PROVOCAR,
 ENALTECER, PURIFICAR, TORCER, DOER, LAVAR, AGOAR, LIMPAR, ALISAR, ENROLAR,
 CUSPIR, SUAR, SUJAR, EMITIR, SOAR, CHUPAR, VIBRAR, BATER, DEVER, MONITORAR,
 LAMBER, TORTURAR, ENCANTAR, PERCEBER, EVOLUIR, TREMER, RUIR, ATUAR,
 POETIZAR, ESPACIALIZAR, TEMPORALIZAR, ASSASSINAR, RECUSAR, BUSCAR,
 PROCURAR, REPRODUZIR, REPRESENTAR, APRESENTAR, ASSUSTAR, GRITAR,
 SUSSURRAR, URRAR, VENDER, FUNDIR, COMPRAR, MARTELAR, LER, ENSINAR,
 MORAR, COZINHAR, CONGELAR, FORMIGAR, DIGITAR, ESCAPAR, IMOBILIZAR,
 QUEBRAR, CONVIVER, CONSTITUIR, REGENERAR, VIGIAR, PUNIR, CANSAR,
 INFILTRAR, ESCOAR, PENETRAR, INVADIR, OCUPAR, NOMEAR, ATRAVESSAR,
 TRANSBORDAR, AFUNDAR, EMERGIR, EXTREMAR, TRANQÜILIZAR, CANTAR,
 BOMBARDEAR, IMPOSSIBILITAR, APROPRIAR, DESTERRITORIALIZAR, CUMPRIR,
 CLAREAR, ALARMAR, COMUNGAR, AJOELHAR, CUMPRIMENTAR, SUGAR, PODER,
 CHUTAR, SEMEAR, ESCALAR, CONSAGRAR, ASCENDER, SUSPENDER, SOPRAR,
 ESPALHAR, MIGRAR, APROFUNDAR, APAGAR, CRER, OUSAR, LUTAR, AMOLECER,
 ELEVAR, PETRIFICAR, ESPERAR, CATAR, COMPREENDER, DESCANSAR, CONJULGAR,
 DESCALÇAR...

Do devir-LUME

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir".
(Deleuze e Guattari)

A produção teatral do LUME aponta uma produção artística contemporânea, como experiência de “outra” modernidade, ou de uma diferença de produção artística. As obras do LUME contribuem para as discussões da arte brasileira, contribuem para a discussão do tempo-presente da produção artística, digamos, tempo da nossa contemporaneidade, tempo de fronteiras. Mas numa exposição mais próxima, proporciona uma visibilidade para o conhecimento de obras que apresentam em seus princípios uma tradição. Não um conservadorismo, não um tradicionalismo, mas um agenciamento de tradições. Analisando o contexto e a historicidade dos trabalhos do LUME percebe-se um outro lado do prisma da “arte moderna brasileira”, que nos leva para além do nacionalismo, para além do internacionalismo. Une técnica, trajetória, tradição e supera o provincianismo e prepara um lugar transformador nas correntes das tradições modernas e, quem sabe, podendo chamá-las de pós-modernas. Ao contrário do que muitos pensam ou dizem ou pressupõe, o LUME teve um processo mais lento de produção, gradativo e despretensioso. Produção experimentada mais densamente como processo. Assim, é possível tatear a irregularidade nas obras do LUME e nesta irregularidade ele se insere de fato na cultura brasileira e faz disso também seu material. Irregular nos traços acadêmicos, embora acadêmico! Irregular nos exageros pitorescos, mas sublime! A “originalidade” da presença deste grupo talvez resida justamente nisso: uma auto-confiança desarmada, que o faz entregar-se à experimentação a partir de um viés interno-externo/externo-interno concomitantemente, não compartilhando da idéia de um projeto civilizador como vimos nos anos da ditadura, mas não alheios à idéia de uma produção construtiva politicamente. LUME que não tem o objetivo de “resgatar” positivamente uma nova cultura nacional e não se encerra na nacionalidade, mas que é proponente da cultura brasileira. LUME que sempre buscou vivenciar o sentimento de seu trabalho em seu tempo e espaço, que explora o tema e a forma com uma qualidade formal e que tem uma maleabilidade poética, e ainda, apresenta uma consciência crítica da sua própria linguagem.

Outro aspecto importante a ser destacado, finalmente, mas não de forma conclusiva, é a *distância* encontrada nas obras do LUME. Sob diversos pontos de vista, as obras do LUME me remetem a uma nostalgia... um *entre*... um *oco*... uma falta de... As obras conduzem a um certo distanciamento do apreciador. Como se o objeto ou o lugar fossem inacessíveis. E ao mesmo tempo, não me sinto mera observadora, sem atividade em relação ao tema proposto. Isso me faz pensar que aquilo que antes eu percebia nos espetáculos do LUME somente como uma relação de *intimidade* com a platéia, também traz concomitantemente a oposição daquilo que parece em um dado momento ser-íntimo. Ou seja, se o olhar do artista que concebeu a obra empurra tudo para longe, criando um estranhamento na percepção, dinamizando um espaço poroso, aparentemente inabitado, esse ‘espaço vazio’ deixa de ser vazio num convite ao povoamento do público. Nos espetáculos as coisas são fugazes e em muitos momentos, tanto o objeto como o espaço, delicadamente perdem a solidez e escorrem... ou por uma posição instável ou por pinceladas nebulosas. E como espectador, ao invés de você se afastar, você quer se aproximar. O espaço *entre* se torna um espaço de sugestão, uma provocação para criar. Criar intimidade com o estranhamento para não perder o foco do olhar.

Das obras assistidas ainda pode-se observar que se trata de uma paisagem poética retratada por meio de diferentes perspectivas, que vão (digamos metaforicamente) das casas mais próximas às casas mais distantes. Em seus espetáculos, em sua maioria de cores alegres, estão camufladas superfícies de contato com o escuro... Esta confusão do longe/perto; do próximo/distante; do grande/pequeno; do feio/bonito; do colorido/incolor; da transparência/opacidade; dos paradoxos enfim, e da convulsão dos “objetos” num cenário organizado, também é uma referência clara, vista em todos os espetáculos. As cores, a luz e a textura dos espetáculos, também têm uma impressão bem próxima das artes plásticas, do cinema, da filosofia, dos sonhos. Nestes quadros-móveis-luzentes observa-se ainda um olhar-coletivo-singular, um ponto de vista em direção ao horizonte dessa paisagem-LUME. E apesar de ser nítida a experiência técnica desse coletivo-singular, é a ética, essa distinção da técnica-em-vida que leva o LUME para além da precisão dos traços, leva-o para o sentimento que traz o olhar.

Repito aqui, que a perspectiva de lançar um breve olhar ao Lume é pontuar importantes contribuições metodológicas de investigação em processos criativos e resultados sobre práticas artísticas (o olhar sobre sua própria produção e interferências empíricas). O olhar não é do tipo que se debruça *sobre* as mutações vividas neste processo, mas daquele que se constrói junto *com* elas e como parte delas. Um olhar vibrátil impregnado das forças que se agitam num

período de duração e que participa da construção de territórios existenciais ou subjetividades flexíveis.

O que me interessava era mapear o processo de mutação da produção teatral e, não, de levantar uma possível “unanimidade”. Numa pesquisa, a idéia de legitimação é transitória e, portanto, nada tem a ver com unanimidade, o que se apresenta são escolhas de registros e como eles operam em um determinado espaço-tempo, o qual não se fixa. Partindo desta idéia, não se trata somente de um elogio ao objeto de estudo, mas, sobretudo, uma cartografia, na qual se agenciam conceitos e se estabelecem críticas, reflexões... A omissão numa pesquisa talvez seja uma constante em qualquer recorte. A verdade talvez não seja dita aos olhos de alguns leitores, mas a integridade está presente e é premissa, porque ao que me parece, uma pesquisa – principalmente vista como um projeto de vida - deve ser fluida e contraditória, como a própria vida. E ser contraditório, significa dizer que o que muitos chamariam de incoerência talvez não signifique inconsistência.

O Grupo de Teatro LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, fundado por Luís Otávio Burnier em 1985, juntamente com a Universidade Estadual de Campinas, se dedicou inicialmente a ampliar o seu campo de pesquisa na área da Antropologia Teatral, termo criado inicialmente por Eugenio Barba. Desde então, o grupo, assume também diferentes estudos interdisciplinares em Teatro investigando procedimentos técnicos, que por sua vez não são estratificados e estão em contínuo movimento de revisão. Como contribuição efetiva do grupo LUME afirmo novamente que pode-se observar: a experiência da autonomia em relação à matriz literária e a concepção de uma dramaturgia própria, que não necessariamente passa pela elaboração de um texto dramático “convencional”; apresentação de publicações e qualificações artísticas prático-teóricas em trabalhos acadêmicos, ou seja, valorização da profissionalização e pesquisa em Teatro; e a contribuição com cursos de formação de coletivos de artistas. Ainda, não é um grupo ensimesmado: na própria mudança de nome que ocorreu apresenta-nos a perspectiva de estudos que vão além de uma busca de representação perfeita encerrada no próprio grupo. Destaca-se nas atividades deste grupo, a compreensão da importância da sistematização do trabalho do ator e a valorização das suas características pessoais, bem como a constante participação nos questionamentos sobre a cena contemporânea. Trabalhando em territórios das culturas brasileira e estrangeiras, o LUME pesquisa as relações entre esses territórios em nossa cultura. Além disso, a resistência e manutenção de uma sede como espaço do grupo há tanto tempo, faz com que ele se torne referência para intercâmbios e intervenções em redes de coletivos teatrais. Uma vez

estabelecido o espaço do grupo há a possibilidade de realizar treinamentos; desenvolver projetos através de pesquisas e reuniões periódicas; formar e capacitar outros profissionais da área; documentar e arquivar materiais relacionados às produções do próprio grupo e produções afins (isso diz respeito tanto ao registro de materiais “teóricos” como aos materiais cênicos); apresentar projetos e produções teatrais; aproximar-se da comunidade local etc.

O objeto escolhido para ser explorado, o LUME, me leva a pensar que o engrandecimento de algumas coisas se constrói pela fragilidade dos que a deveriam sustentar. O que isto significa? Que em 1985, enquanto muitos e muitas ainda fugiam da opressão militar ou retornavam para as terras brasileiras ou buscavam recomeçar a produzir arte, numa instituição pública de ensino, surgia um corpo potente de criação artística teatral: o LUME. Numa ‘campinas’ de platôs, a política do estado se mostrou paradoxalmente frágil e forte. Num momento de abertura política, abria-se no interior do Distrito de Barão Geraldo, em Campinas, o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Uma potência que passara despercebida? O tão decantado lirismo, levado aos exílios... Trazia consigo uma política lírica desproporcional à ordem. E forte. Sobre as paisagens de Campinas: sugere que sua localização está em um nacionalismo tímido e um simbolismo de fogo! A impressão de que há algo por debaixo da névoa que nunca se revela e que me envolve de curiosidade. Sobre a irregularidade do movimento LUME: de traços redondos e subjetivos à traços finos, retos e objetivos em sua forma de execução técnica nos remete a um encontrar uma ‘subjetividade’ no olhar dos artistas que compõe o corpo-coletivo-em-criação. “Luís falava sempre, e também para mim foi sempre muito natural, e ele falava, “Eu não sei o que é o Lume, ou o que vai ser o Lume. O Lume vai sendo. O Lume vai sendo criado e construído a cada dia. Ele vai mudando a cada dia”” (HIRSON, 2008).



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, **Ética a Nicômacos**. Tradução: Mário Gama Kury. Brasília: UnB, 2001.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o Julgamento de Deus. In: **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&pm Editores Ltda., 1983, p.145-162.
- _____. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Monica Stahel. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELAR, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução: Glória Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução: Luís Otávio Burnier. São Paulo, Campinas: UNICAMP, 1991.
- _____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1995.
- BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia. In: **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p.29-35, 1998.
- _____. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARNI, Roberta; SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2003.
- BARTHES, Roland. **Image-Music-Text**. Tradução: Stephen Heath, Nova York: Hill and Wang, 1977.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BURNIER, Luís Otávio. **Sur la formation de l'acteur**. Paris, 1985. Dissertação de mestrado, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Paris III, 1985.

_____. **Relatório de atividades do LUME**. 1985, p.3.

_____. **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.

_____. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002.

CAFIEIRO, Carlota. **A arte de Luís Otavio 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.

_____. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.5, p. 87-94, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro. In: **Projeto Teatro de Grupo**: conformação de modelos de trabalho do ator. (Relatório de pesquisa) Florianópolis: UDESC/CEART. s.d., s.p.

CARREIRA, André. O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil. In: **Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas**; ABRACE: Belo Horizonte, MG, 2008, (ainda não publicado).

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUI, Marilena. **Cultura e Resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Aduino (org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.19-66.

CHAUI, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Aduino (org.). **O Olhar**. São Paulo; Companhia das Letras, 1997, p.31-63.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. **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.

DAMÁSIO, António R. **O Erro de Descartes**: Emoção, Razão e o Cérebro humano. Tradução: Dora Vicente, Georgina Segurado. São Paulo; Companhia das Letras, 1994.

DELEUZE, Gilles. A Imanência: Uma Vida. In: Revista **Philosophie**, Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Paris: Ed. de Minuit, n.47, p. 3-7, 1995.

_____. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze, filosofia virtual**. Tradução: Heloísa B. S Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 47-57.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2006b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 e 2. Tradução: de Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4 e 5. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O que é a filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lana. **Enlouquecer o sujétil**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: João Gama. São Paulo: Edições 70, 1993.

DUARTE, Newton. **Vigotski e o "aprender a aprender"**: crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. São Paulo: Cortez, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FADIMAN, James; FRAGER, Robert. Wilhelm Reich e a Psicologia do corpo. In: **Teorias da personalidade**. Tradução: Camila Pedral Sampaio, Sybil Safdié. São Paulo: HABRA, 1986, p. 87-124.

FERNANDES, Ciane. Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). **Espaço e Performance**, Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, p.27-48, 2007.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: UNICAMP, 2000.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP; São Paulo: Fapesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

_____. O Movimento-Uzume. In: **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, p.131-135, 2005.

_____. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006a.

_____ (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.

_____. 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.br. Acesso em: abril de 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. Nova Fronteira, s.d. (AURÉLIO VIRTUAL)

FEVERESTIVAL. Disponível em: www.feverestival.com.br. Acesso em: abril de 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. 24ª ed. – Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Tradução: Maria Cristina Menese. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, José. **Movimento total**. O Corpo e a Dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. Tradução: Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Haker Editores, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. Tradução: Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual**. Tradução: Rogério Luz [et al]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p.177-191, tradução: Suely Rolnik.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 3ª ed. - Petrópolis: Vozes, 1993.

GUINSBURG, Jacó. **Da Cena Em Cena**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardiã Resende [et al]. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

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

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. In: **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas -ECA/USP, n.2, p.89-95, 2002.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KESSING, Felix M. **Antropologia Cultural: a ciência dos costumes**. Tradução: José da Veiga, Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S.A, 1961.

KLUCKHOHN, Cleyde. **Antropologia: um espelho para o homem**. Tradução: Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. Tradução: Rachel Imanishi - Instituto Goethe de São Paulo. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.3, p. 9-19, 2004.

LÉVY, PIERRE. **O Que é o Virtual?.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LINS, DANIEL. Entrevista de Daniel Lins, concedida para Miguel Ângelo Oliveira do Carmo. Pensamento retorcido, Escrita retorcida. 2002. Disponível em: <http://www.caosmos.com/daniel.html>. Acesso em: agosto de 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LUME TEATRO. Disponível em: www.lumeteatro.com.br. Acesso em: outubro de 2007; fevereiro de 2008; outubro de 2008; fevereiro de 2009.

LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, 1998 -

Observação: Todas as revistas sob este título foram consultadas.

LUME. Dossiê LUME. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.5, p. 81-149, 2005.

MACHADO, Elise Maria. **Umbanda: o despertar da essência**. São Paulo: Ícone, 1995.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural** – iniciação, teorias e temas. 9ª ed. – Petrópolis: Vozes, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. -São Paulo: Cosac & Naify; 2004.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti, Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich in HORMIGÓN, Juan Antonio. **Meyerhold: textos teóricos**. 3ª ed. - Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Scala, 2006.

NOVAES, Adalto. O fogo escondido. In: NOVAES, Adalto (org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.11-18.

NOVAES, Adalto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

ODIN TEATRET. Disponível em: www.odinteatret.dk. Acesso em: setembro e outubro de 2007; setembro de 2008.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna (colaboração). **Um ator errante**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso**. Brasília, 2008. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes, Universidade de Brasília - UnB, 2008.

- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PAREYSON, Luigi. **Estética** – Teoria da Formatividade. Revisão da tradução João Ricardo Moderno. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PASMADJIAN, Ulisses. La utilización de espacios teatrales no-convencionales em São Paulo: antecedentes a la década del '90. In: **Urdimento**: Revista de estudos Teatrais na América Latina, UDESC/CEART: Florianópolis: n. 2, p. 41-59, 1998.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Direção e tradução Jacó Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- PLATÃO. **A república**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- PUCETTI, Ricardo. O *clown* através da máscara: uma descrição metodológica. In: FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: FAPESP, 2006b, p.145-156.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. **Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)**. Tese de PHD, 2001, Senate House, University of London, 2001.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2006.
- ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SCHECHNER, R. **Between theatre and anthropology**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 1984.
- SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Filosofia dos Corpos Misturados 1. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22ª ed. - São Paulo: Cortez, 2002.

SILMAN, Naomi. *Clown* através da máscara: um aprofundamento. In: FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: FAPESP, 2006b, p.167-177.

SIMIONI, Carlos Roberto. **Relatório de atividades do LUME**. 1985, p.3.

_____. A Arte de Ator. In: **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p.55-60, 1998.

SORIA, Ana Carolina Soliva. O sonho na Antropologia de Kant - funções da atividade onírica. In Revista **Mente e Cérebro**, série especial "Mente, Cérebro e Filosofia", n. 3, Duetto Editorial, p. 56-63, 2008.

SOUZA, Jesser de. Chão de terra batida. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.5, p. 95-99, 2005.

SPERBER, Suzi Frankl. Lume e a pesquisa do corpo. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.5, p. 111-116, 2005.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima 18ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STRAZZACAPPA, Márcia. Técnicas Corpóreas. In: **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p.42-48, 1998.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.6, p. 155-164, 2006.

ZEAMI in GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

Entrevistas realizadas pela autora

BARBA, Eugenio. Entrevista de Eugenio Barba, concedida para Natássia Garcia, Brasília/DF, Brasil, outubro de 2007.

COLLA, Ana Cristina. Entrevista de Ana Cristina Colla, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2008.

_____. Entrevista de Ana Cristina Colla, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2009.

FERRACINI, Renato. Entrevista de Renato Ferracini, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, março de 2008.

HIRSON, Raquel Scotti. Entrevista de Raquel Scotti Hirson, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2008.

_____. Entrevista de Raquel Scotti Hirson, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2009.

PRESTA, Norberto. Entrevista de Norberto Presta, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, março de 2008.

PUCCETTI, Ricardo. Entrevista de Ricardo Puccetti, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, março de 2008.

SILMAN, Naomi. Entrevista de Naomi Silman, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2008.

SIMIONI, Carlos Roberto. Entrevista de Carlos Roberto Simioni, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, julho de 2008.

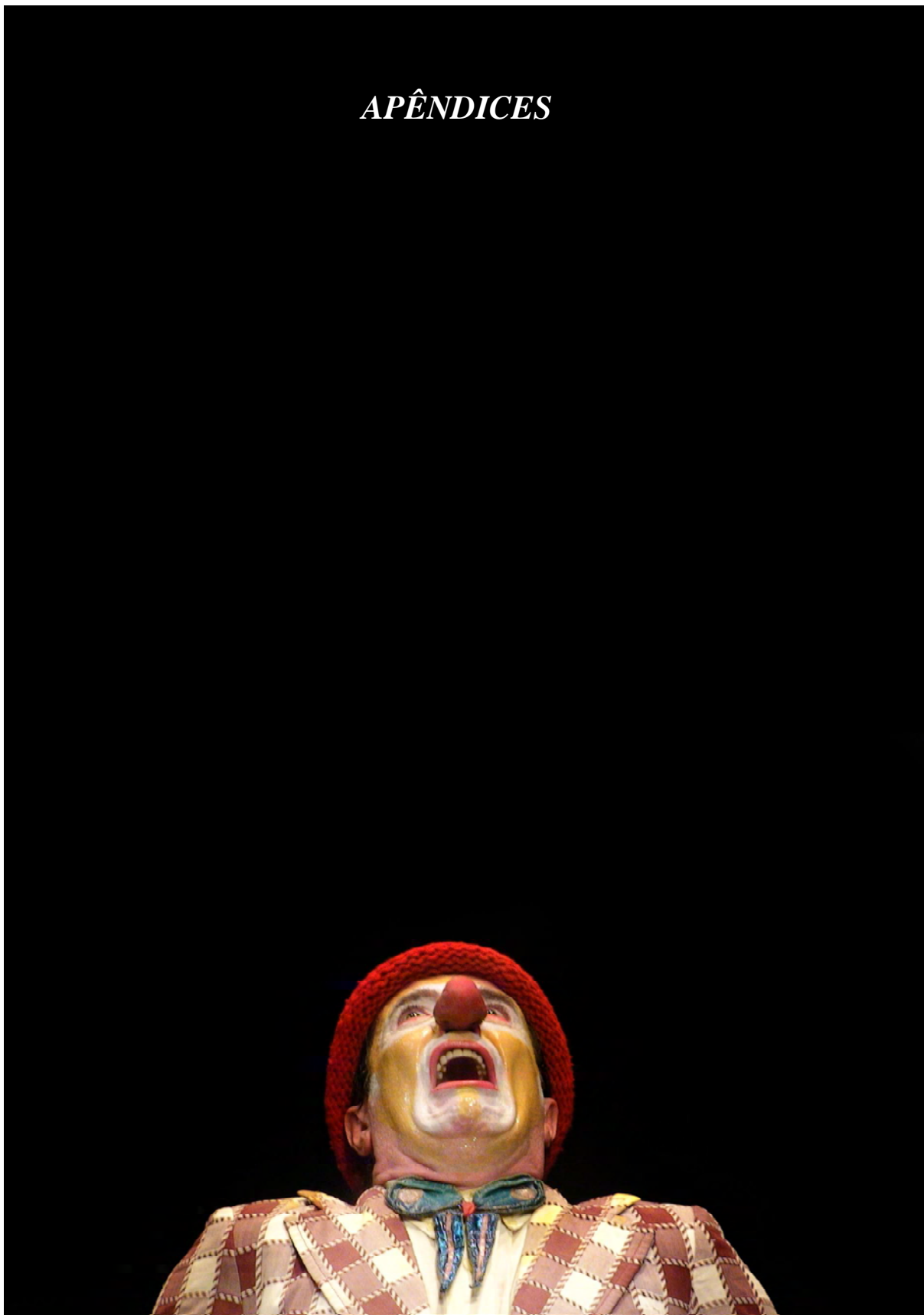
SOUZA, Jesser de. Entrevista de Jesser de Souza, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2008.

Imagens em movimento

O ENIGMA DE KASPAR HAUSER. Direção: Werner Herzog. Produção: Filmverlag der Autoren, Cine International, Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen.

Roteiro: Werner Herzog e Jakob Wassermann. Elenco: Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira, Willy Semmelrogge, Michael Kroeher, Hans Musäus, Marcus Weller, Gloria Doer, Volker Prechtel, Herbert Achternbusch, Wolfgang Bauer, Wilhelm Bayer, Franz Brumbach, Johannes Buzalski, Helmut Döring. Alemanha, 1974, 110 min., drama, son., color., DVD.

APÊNDICES



OBJETIVOS DO TRABALHO DE CAMPO

1. IDENTIFICAR um diálogo com os dois “mestres” Luís Otávio Burnier e Eugenio Barba. ESTABELECEER convergências, divergências, diferenças...
2. DESCREVER e ANALISAR diferentes trajetórias profissionais a partir das entrevistas e CONSTRUIR HIPÓTESES relativas ao processo de produção, formação e socialização compreendendo valores, concepções e referenciais simbólicos que organizam as relações no interior do grupo, como ingresso dos integrantes, por exemplo.
3. CONFIGURAR as concepções de aprendizagem e transformação da técnica.
4. COMPREENDER o funcionamento da categoria profissional, regras de funcionamento, relação com o trabalho e manutenção da sede e do grupo.
5. BUSCAR legitimação através de olhares de “fora” (outros olhares sobre o objeto: público, coletivo de atores, outros grupos teatrais).
6. MAPEAR NO GRUPO:
 - Identificar se há um sistema de referência padrão;
 - Obter um material pessoal sobre o objeto;
 - Criar um inventário de emoções mobilizadoras (Imagens poéticas);
 - Recortar memórias: social-coletiva-pessoal-corporal.

PROCESSOS METODOLÓGICOS NO TRABALHO DE CAMPO

1. Criação de um DIÁRIO DE BORDO do trabalho de campo, detalhando as experiências com o grupo, explorando as experiências do grupo e o processo metodológico da pesquisa em andamento.
2. Criação de um BANCO DE DADOS (coleta de material): vídeos (material filmográfico já existente e registro da produção do grupo pela pesquisadora); artigos e livros (material bibliográfico); entrevistas.
3. Criação de uma PROPOSTA DE QUESTIONÁRIO para os participantes das oficinas do Feverestival, com o objetivo de:
 - d) Saber o perfil de quem faz a oficina;
 - e) Qual a influência do trabalho de grupo no seu trabalho;
 - f) Qual a influência do trabalho do LUME na sua formação, ou seja, o que conhece do grupo e o porquê de procurar as oficinas.
4. Elaboração das PROPOSTAS DE ENTREVISTAS para os integrantes do Grupo LUME pensando em três eixos numa possível formação do grupo: Tradição, Trajetória e Técnica. O objetivo principal das entrevistas é compreender como os realizadores se percebem e a partir de que categorias organizam o discurso sobre sua atividade profissional. Par isso, nas entrevistas pretende-se:
 - A) Conhecer a história do grupo: procedimentos, técnica, estética.
 - B) Identificar o discurso do grupo e a percepção da própria “reconstituição” do contínuo processo de formação.
 - C) Mapear o perfil dos integrantes do grupo.
 - D) Pautar a importância do Grupo LUME na área de pesquisas teatrais e verificar como os integrantes percebem as influências do LUME na comunidade teatral.
 - E) Compreender a gestão do grupo, as influências sobre o grupo e a autonomia do grupo.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**IdA – MESTRADO EM ARTES****ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM INTEGRANTES DO GRUPO *LUME***

Objetivo principal das entrevistas:

Compreender como os integrantes-realizadores se percebem e, a partir de que categorias organizam o discurso sobre sua atividade profissional. Para isso, nas entrevistas deve-se:

1. Conhecer a história do grupo a partir de três eixos principais: Tradição; Trajetória e Técnica.
2. Identificar o discurso do grupo e a percepção da própria “reconstituição” do processo de formação.
3. Mapear o perfil dos integrantes do grupo.
4. Identificar no grupo elementos de procedimentos metodológicos; elementos da técnica e elementos da estética.
5. Pautar a importância do grupo na área.
6. Compreender o conceito Antropologia Teatral (Na visão do grupo há diferença entre o conceito proposto por Barba e o conceito proposto pelo Lume?)

CARLOS ROBERTO SIMIONI

RICARDO PUCETTI

ANA CRISTINA COLLA

JESSER DE SOUZA

RAQUEL SCOTTI HIRSON

RENATO FERRACINI

NAOMI SILMAN

PERFIL DOS INTEGRANTES

1. Nome
2. Idade
3. Cidade em que nasceu
4. Profissão
5. Formação
6. Você pode contar um pouco da sua trajetória antes de entrar no Lume...
7. Como você chegou até o Lume e por que escolheu trabalhar com o grupo? Como você ingressou?
8. O que mais motivou e motiva você a estar em um grupo como o Lume?
9. Quais perspectivas você tinha quando chegou ao grupo e, Hoje, o que você espera do trabalho do grupo?
10. Como é autonomia do trabalho de cada integrante do grupo? Poderia falar sobre alguns aspectos?

TRADIÇÃO

1. O Lume tanto no treinamento quanto nos espetáculos trabalha muito com *recantos secretos, memórias, lugares escondidos... Dinamizando energias potenciais e humanas*. Então, no trabalho do grupo... Podemos falar em memória social, coletiva, pessoal... Memória física, muscular... ? Na sua concepção, qual é a importância da memória?
2. O Lume atualmente não tem um diretor, mas convida vários diretores, ou mesmo os integrantes dirigem os seus espetáculos... Qual a importância do “mestre” e/ou do diretor? E qual é a definição de diretor pra você?
3. Luís Otávio Burnier fez parte do ISTA. Como o ISTA influenciou o trabalho de Burnier? Pode citar exemplos?
4. Você pode falar sobre a relação de Burnier com o grupo e qual a importância dele em sua opinião?
5. Luís Otávio Burnier dirigiu quase todos os espetáculos do grupo até 1995, quando ele falece. A partir deste período houve muitas mudanças na organização, no repertório, na estética do grupo?

6. O Lume, principalmente na formulação do seu treinamento, traz referências de muitos estudiosos do teatro. Grotowski e Barba, por exemplo. Até que ponto o grupo adotou conceitos deles e, a partir de que momento o grupo sentiu a necessidade de formular novos conceitos, conceitos próprios e por quê? Como você vê a “apropriação” de outras técnicas, como avalia a transformação de métodos e conceitos neste caso?

7. Grotowski não falou em Antropologia Teatral, mas no livro *Em busca de um teatro pobre* afirmou sobre a investigação metódica: “[...] fazer uma pesquisa desse tipo já é colocar-se nos limites de disciplinas científicas como a fonologia, a psicologia, a antropologia cultural, a semiologia, etc” (1971, p.80). A idéia de Antropologia Teatral tem o intuito de abarcar estas áreas de conhecimento, ou melhor, ela sugere a confluência destas disciplinas?

8. Atualmente, no trabalho do Lume ainda podemos identificar aspectos das técnicas de Eugenio Barba, que me parece muito presente no início do processo dos estudos do grupo. Como o Lume vê as influências de Barba no grupo hoje?

9. Atualmente, muitos grupos utilizam os materiais teóricos, as técnicas, os materiais do ISTA, do Lume... como motivadores para treinamentos, processos colaborativos e/ou montagens de espetáculos em todo o mundo. Neste sentido, o que podemos chamar de Antropologia Teatral? Tem princípios básicos, na sua compreensão?

TRAJETÓRIA

1. O Lume, que até 1993 levava o nome de “Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão” passou a ser “Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais”. Por que a mudança de nome?

2. Quais foram as maiores dificuldades encontradas pelo grupo e/ou dificuldades pessoais na consolidação deste projeto de vida?

3. O Lume está dentro de um contexto acadêmico no Brasil e é uma referência para muitos grupos brasileiros de teatro e é também visto como ‘teatro brasileiro’. Como vocês vêem a interferência do grupo na produção teatral brasileira? Pode falar um pouco sobre a importância desta elevação dos estudos artísticos ao nível de produção científica, acadêmica?

4. Como você vê a trajetória do Lume, desde a sua entrada? Houve mudanças na metodologia de trabalho, nas técnicas e na estética... Em sua opinião teriam pontos de grande mudança sobre estes três aspectos que podem ser pontuados?

5. Nas leituras que venho fazendo do grupo, percebo que os procedimentos e a técnica estão sempre em estudo e sendo modificadas, mas há princípios muito claros que são trabalhados desde o início dos estudos do grupo. Neste sentido, observando as produções do Lume, as montagens, mesmo com toda diversidade você consegue ver uma Estética particular do grupo? Ou seja, você poderia pontuar características que compõe a estética do grupo, que estão presentes todos os espetáculos?

6. Você pode falar um pouco sobre o processo das escolhas dos temas dos espetáculos do grupo; do estudo coletivo e o processo de montagem dos espetáculos... E quem fica responsável pela Produção artística e executiva?

7. Vocês têm uma preocupação com o estudo da cultura brasileira, do local, do regional, mas concomitantemente trabalham com aspectos do teatro oriental e ocidental... Que relação você faz entre o território (ou seja, o espaço geográfico e a cultura) e a identidade do grupo?

8. O Lume trabalha com algumas linhas de mestras: Treinamento Cotidiano do Ator, Dança Pessoal, Mimeses Corpórea, Clown e o Sentido Cômico do Corpo, Teatralização dos Espaços Não-Convencionais. Como foram estabelecidas essas linhas de pesquisa e/ou em que momento da trajetória do grupo? E como elas estão agenciadas à criação dos espetáculos?

9. O Lume teve a oportunidade de ser dirigido por muitos mestres, como Tadashi Endo. Como recebem e receberam o aprendizado destes mestres, diretores, encenadores? Mudou alguma coisa depois da interferência deles e porque mudou?

10. A partir da sua perspectiva e da sua história de vida... Quais diferenças você vê entre um ator que pertence a um grupo de teatro e um ator que não pertence a um grupo de teatro?

TÉCNICA

1. A investigação da técnica foi foco central de criação do grupo, inicialmente. Como é hoje a continuidade deste trabalho? Treinamentos, investigações...

2. A técnica com a qual o Lume trabalha (que eu pude acompanhar nas oficinas) propõe que o ator compreenda suas possibilidades a partir dos mesmos estímulos, no entanto, se vê claramente que todos estão no mesmo estado, porém com corpos muito singulares... uma dança muito pessoal. Como fica essa dança na hora da criação de um espetáculo?

3. Cada integrante do Lume tem uma linha de pesquisa? Como é feito o intercâmbio entre vocês?

4. Vocês trabalham com workshops, oficinas de formação. Como é a relação entre aprender a técnica no grupo e ensiná-la a outras pessoas?

5. Atualmente o Lume lançou livros sobre o trabalho dos atores-pesquisadores (do Renato, da Ana Cristina, da Raquel). Você pode falar sobre estes trabalhos, a repercussão e a importância deles... Muda conceitos ou práticas do grupo?

DIÁRIO DE BORDO *Corpo como fronteira*

Aqui apresento a descrição da Oficina *Corpo como fronteira* ministrada pelo ator-pesquisador do LUME, Renato Ferracini. A oficina que aconteceu no Feverestival de 2008, é parte da observação do trabalho de campo. A opção de inserir na dissertação esta descrição - na íntegra, embora não esteja referenciada em nenhuma parte específica do texto dissertativo - deve-se ao fato das anotações terem sido divulgadas logo após a oficina a pedido dos participantes. Estes, inclusive, já trabalhavam com treinamentos utilizando princípios e exercícios do LUME. A observação da oficina se deu principalmente porque a linha de pesquisa e o processo proposto por Ferracini nesta oficina, especificamente, vão ao encontro da linha de pesquisa que atualmente desenvolvo – preparação corporal para a cena com metodologias da dança e exploração da voz. Embora aqui, nestas anotações, estejam apenas as primeiras impressões a respeito do trabalho de Ferracini, outras análises mais consistentes continuam a ser realizadas em minha pesquisa.

CORPO COMO FRONTEIRA - 1º Dia

(Campinas, 09 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Salto [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

Base (Articulação Coxofemoral: Butoh):

- * pernas separadas e paralelas, tronco para frente, “senta” sobre a base;
- * pernas separadas, perna direita à frente e pés apontados na mesma direção, flexiona joelho descendo em três níveis até tocar joelho no chão.
- * agachamento. Em dupla. Subir e descer.

QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre. As qualidades podem variar, como por exemplo, em: grande e pequeno, rápido e lento etc. Sugestão de desenhos livres utilizando da matriz.

8

COLUNA (Movimento S, lateral e frontal)

* Gato com pés ativos: Inspira, movimento para dentro; Expira, movimento para fora; Roda para direita e esquerda. As qualidades podem variar acelerando ou desacelerando o ritmo.

* Ondulações que partem do joelho e vão até a última vértebra, para frente e depois para trás.

S e ~

ABDOMINAIS

* Aquecimento: abdominais simples para frente

* Oblíquos. Bicicleta no ar.

* Pilates:

- Posição 0 = Deitar de barriga para cima com braços ao longo do corpo.

- Posição 1 = Manter a posição e subir somente a cabeça.

- Posição 2 = Manter a cabeça elevada, tronco no chão e subir as pernas retas (num ângulo aproximado de 15°).

- Posição 3 = Manter a cabeça elevada, elevar tronco (sentando sobre os ísquios) e manter as pernas elevadas, formando um ângulo de aproximadamente 45°. Caso doa a lombar permanecer na posição 2. Duplas.

* Arado com pernas esticadas; descer controlando o abdômen. Não deixar o tronco cair de uma vez e não forçar o pescoço para frente na hora de descer o tronco.

* Dupla (jogar as pernas): deitar com barriga para cima, braços atrás segurando calcanhar do colega; impulsionar pernas (retas) para trás formando um ângulo de aproximadamente 45° graus enquanto o outro colega impulsiona sua perna novamente para o chão.

* Lateral: levantar tronco sem perna.

* Lateral: levantar perna sem tronco.

* Esfinge

Observação 1: Um convite a compreender as características do seu próprio corpo descobrindo fronteiras a partir de técnicas pessoais (danças pessoais). Ao contrário de algumas experiências de técnicas japonesas e/ou orientais segue-se a linha do Butoh, onde cada um compreende o seu corpo e a partir de matrizes cria sua própria técnica. A singularidade de cada corpo, a personalidade de cada experiência, ao contrário do balé, por exemplo, que propõe uma técnica comum para todos. Ou seja, uma única técnica para todos os corpos-*diferenças*, como se todos os corpos-*diferenças* fossem iguais.

* Lembrei de Etienne Decroux e Burnier = domar o leão (imagem para a energia interna)

Observação 2: O corpo dilatado não é somente um corpo com presença e concentrado numa energia de trabalho. Ele é também um corpo atento às percepções: os sons, as cores, o tempo, o sentido,... O corpo, assim, neste estado, responde mais rápido às ações, às intenções, às emoções e aos condicionamentos.

Observação 3: Lembrar das dinâmicas possíveis encontradas nos movimentos:

- rápido e grande
- lento e grande
- rápido e pequeno
- lento e pequeno
- denso e lento
- fluido e lento

CORPO COMO FRONTEIRA - 2º Dia
(Campinas, 10 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Salto [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

a. Base (Articulação Coxofemoral: Butoh):

A.1) Princípio Pantera: pernas separadas e paralelas, tronco para frente, flexiona joelhos, “sentar” sobre a base;

A.2) Variação: em uma roda todos do grupo giram com a base descrita acima.

B) Impulso com peso: Pessoa (1) deita de barriga para cima e flexiona os joelhos como se fosse abraçá-los; enquanto a pessoa (2) faz peso sobre as pernas da (1) para que a pessoa (1) empurre-a.

QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre. As qualidades podem variar, como por exemplo, em: grande e pequeno, rápido e lento etc. Sugestão de desenhos livres utilizando da matriz e experimentações com diversas dinâmicas.

8

COLUNA (Movimento S, lateral e frontal)

A) Gato com pés ativos: Inspira, movimento para dentro; Expira, movimento para fora; Roda para direita e esquerda. As qualidades podem variar acelerando ou desacelerando o ritmo.

B) Ondulações (Movimento S) que partem do joelho e vão até a última vértebra. Fazer o exercício para frente, depois para trás, depois para as laterais (transferência de peso).

Bacia leva/ bacia traz. Pescoço é o último a chegar.

Imagem: algas marinhas



ABDOMINAIS

- a. Aquecimento: abdominais simples para frente
- b. Bicicleta no ar.
- c. Pilates:
 - Posição 0 = Deitar de barriga para cima com braços ao longo do corpo.
 - Posição 1 = Manter a posição e subir somente a cabeça.
 - Posição 2 = Manter a cabeça elevada, tronco no chão e subir as pernas retas (num ângulo aproximado de 15°).
 - Posição 3 = Manter a cabeça elevada, elevar tronco (sentando sobre os ísquios) e manter as pernas elevadas, formando um ângulo de aproximadamente 45°. Caso doa a lombar permanecer na posição 2. Duplas.
 - Variação da posição 3 = Na posição flexione os joelhos, estique e puxe as pernas.
 - Posição 4 = Controle = Sentar nos ísquios com coluna reta e com as pernas rente ao peito, descer tronco e pernas controlando a velocidade da descida e da subida.
- d. Dupla (jogar as pernas): deitar com barriga para cima, braços atrás segurando calcanhar do colega; impulsionar pernas (retas) para trás formando um ângulo de aproximadamente 45° graus enquanto o outro colega impulsiona sua perna novamente para o chão.
- e. Lateral: levantar tronco sem perna.
- f. Lateral: levantar perna sem tronco.
- g. Esfinge

ETAPA 1

- Construir uma energia suave e densa (de tão densa fica suave) e depois dialogar (dar e receber) com essa energia.
- Explodir densidade mantendo suavidade.
- Koshi: abdômen denso e o resto do corpo suave.

ETAPA 2

- Construir energia densa e depois de construída, em seu ápice, condensá-la, espremê-la ao máximo.
- Explodir: Koshi: abdômen suave e o resto do corpo tenso.

ETAPA 3

Fazer 3 transições entre estas duas experiências e verificar estado:

- Koshi: abdômen denso e o resto do corpo suave.
 - Explodir: Koshi: abdômen suave e o resto do corpo tenso.
- Manter uma destas “qualidades” neste estado, numa postura cotidiana.

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes
 Porque esse' ngenho roda se não ta-ra-baia
 O café bom vai pra cidade
 E o carreiro passa de banda

Observação 2: (sobre a etapa 1)

“É no músculo mais grudado no osso que eu danço.” Renato Ferracini

Pergunta 1: No treinamento é possível saber quando os “oficineiros” alcançaram um nível de energia da dança pessoal?

Pergunta 2: Alguma coisa que é trabalhada na sala de ensaio é aproveitada no espetáculo?

As matrizes são conseguidas e podemos gerar energia, mas o perigo está em sempre utilizar as mesmas matrizes na criação, embora sejam criações diferentes.

Observação 3: (sobre a etapa 2)

Questão 1: Como a mudança de ritmo sem a mudança de estado propõe uma outra característica estética. Um estado de tensão no resto do corpo com o abdômen suave, com variação de ritmo, modifica o corpo para a “alegria” ou para a “tristeza”.

Questão 2: Os pés depois do exercício estão mais enraizados; Energia de presença; Corpos diferentes; Mais eixo.

CORPO COMO FRONTEIRA - 3º Dia
(Campinas, 11 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Salto [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

A) Base (Articulação Coxofemoral: Butoh): Princípio Pantera: pernas separadas e paralelas, tronco para frente, flexiona joelhos, “sentar” sobre a base;

B) Impulso com peso: Pessoa (1) deita de barriga para cima e flexiona os joelhos como se fosse abraçá-los; enquanto a pessoa (2) faz peso sobre as pernas da (1) para que a pessoa (1) empurre-a.

C) Agachamento em dupla com variação (uma perna esticada e uma perna dobrada – direita e esquerda)

QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre. As qualidades podem variar, como por exemplo, em: grande e pequeno, rápido e lento etc. Sugestão de desenhos livres utilizando da matriz e experimentações com diversas dinâmicas.

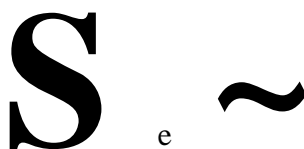
8

livre pelo espaço

COLUNA (Movimento S, lateral e frontal, livre pelo espaço)

A) Gato com pés ativos: Inspira, movimento para dentro; Expira, movimento para fora; Roda para direita e esquerda. As qualidades podem variar acelerando ou desacelerando o ritmo.

B) Ondulações que partem do joelho e vão até a última vértebra. Fazer o exercício para frente, depois para trás, depois para as laterais (transferência de peso).



Bacia leva/ bacia traz.

Pescoço é o último a chegar. Imagem: algas marinhas

ABDOMINAIS

* Aquecimento: abdominais simples para frente

* Bicicleta no ar.

* Pilates (Utilizar as matrizes para equilibrar-se de diversas formas)

- Posição 0 = Deitar de barriga para cima com braços ao longo do corpo.

- Posição 1 = Manter a posição e subir somente a cabeça.

- Posição 2 = Manter a cabeça elevada, tronco no chão e subir as pernas retas (num ângulo aproximado de 15°).

- Posição 3 = Manter a cabeça elevada, elevar tronco (sentando sobre os ísquios) e manter as pernas elevadas, formando um ângulo de aproximadamente 45°. Caso doa a lombar permanecer na posição 2. Duplas.

- Variação da posição 3 = Na posição flexione os joelhos, estique e puxe as pernas.

- Posição 4 = Controle = Sentar nos ísquios com coluna reta e com as pernas rentes ao peito, descer tronco e pernas controlando a velocidade da descida e da subida.

* Dupla (jogar as pernas): deitar com barriga para cima, braços atrás segurando calcanhar do colega; impulsionar pernas (retas) para trás formando um ângulo de aproximadamente 45° graus enquanto o outro colega impulsiona sua perna novamente para o chão.

* Rotação de pernas: deitar com barriga para a cima, colocar mãos embaixo da lombar, manter a posição 2-pilates e fazer rotação das pernas.

* Lateral: levantar tronco sem perna.

* Lateral: levantar perna sem tronco.

* Lateral: deitar com barriga para a cima, flexionar joelhos 90°, ir ao encontro dos joelhos alternando cotovelo direito no joelho esquerdo e depois cotovelo esquerdo no joelho direito e, assim, sucessivamente.

* Esfinge

ETAPA 1

- Espreguiçar
- Construir energia/ dinamizar ao máximo
- Doar e receber
- Máximo e parar
- Cresce dentro
- Explode suave
- Cresce até ficar tenso
- Cresce dentro e mantém tensão
- Explode suavidade
- Bombear densidade e jogar suavidade
- Livre. Dançar oposições
- Com música: dançar as oposições com música indo contra ou a favor da música.

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes
 Porque esse' ngenho roda se não ta-ra-baia
 O café bom vai pra cidade
 E o carreiro passa de banda

Observação 2: (sobre a etapa 1)

- Depois de se aumentar a energia pode-se diminuir a energia construída até “sumir”, numa atitude cotidiana. Manter a energia dentro.
- Do estado dilatado: O que eu tenho que desligar? Quando eu ligo? Cada um liga e desliga alguma coisa, portanto, deve-se descobrir este “punctum”. Somente eu sei o que é e onde está conectado. Encontrar o seu lugar de afetividade, o qual encontra o chamado estado “extracotidiano”.
- Dançar as vértebras do pescoço (imagens, emoções, desejos).
- Cada vez mais o corpo entra na dança permitindo outros movimentos.
- Compreender as possibilidades de cada uma destas iniciativas de movimento. “Mínimos e máximos”.
- Pernas, braços, quadril, olhos, espaço, afetos, o “outro” etc... como sendo vértebras, com fazendo parte da coluna. No caso do “outro”, não se trata de fazer uma mesma ação, mas se trata de pulsar juntos.
- Por isso, façam o que quiserem fazer, mas juntos! Mesmo pulsar...

CORPO COMO FRONTEIRA - 4º Dia

(Campinas, 12 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Salto [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]
 [repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

- a. Agachamento. Em dupla. Subir e descer.

- b. Lateral. Subir a perna na lateral c/ pressão na perna.
- c. Lateral. Subir a perna contrária.

ABDOMEN

- d. Posição 1 = Subir e descer perna esticada num ângulo de 90°.
- e. Cruzar as pernas em ângulo de 90°, subir e descer cabeça e pernas simultaneamente.
- f. Posição 2 = dobrar uma perna, esticar outra.
- g. Duplas. Jogar as pernas.
- h. Oblíquos. Bicicleta no ar.
- i. Lateral: levantar tronco sem perna.
- j. Lateral: levantar perna sem tronco.

BRAÇOS: (Movimento 8) esquerdo, direito, esquerdo e direito, livre

8

QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre.

8

COLUNA: (Movimento S) ondulações frontais e laterais

S e ~

GRUPO: duas turmas (uma turma faz enquanto a outra observa):

* Ritmos, sons, movimentos que o grupo inicia e vai se modificando. Todos podem propor mudanças, mas não impor mudanças. Variação: com música para dificultar o trabalho com o ritmo (a dificuldade de não seguir a música).

* Exercício do Canto-olhar: olhar no olho. Todos olham um. Um olha todos, um por um.

DANÇA

* O grupo observa a dança de um dos integrantes

* Comentários sobre a dança

* Trabalhar o Fluxo da dança

Observações: Trabalhando as contradições de dentro e fora, honestidade, conexão... O aproveitamento de uma habilidade como dança. A diferença do corpo é visível depois do trabalho. A mudança de lugar da energia faz com que haja presença (pelo corpo dilatado), no entanto, a impressão que eu tenho é que com o primeiro material expressivo não se tem “consciência” da possibilidade emocional como agenciadora de percepções musculares e potenciadoras de criação em fluxo. O primeiro “movimento” sugere um lugar de conforto e resistência, um lugar de como você se expressa em “primeira imagem” (como se sente e representa par o grupo). O trabalho de fluxo, proposto pelo Renato retira esta base de conforto, proporcionando um mergulho interno-externo na exploração de um corpo sensível, sensorial,... experimenta, sobretudo, um lugar de (dês)conforto, que apresenta as vulnerabilidades do invisível. Esta vulnerabilidade apresenta um lugar de risco, uma fronteira, uma probabilidade de descobertas daquilo que provavelmente era conhecido e obstruído. Revelar este lugar de fronteiras desafia não só o próprio corpo, mas o corpo em relação com o espaço e o grupo. Este lugar, também me parece que se relaciona com pudores, medos, hostilidades que a pessoa tem. De maneira sábia, Ferracini diz que não se precisa (e não há como) começar do zero, mas aproveitar suas experiências para criar outras possibilidades. A meu ver, como primeira impressão, trata-se, pois de deixar o corpo vulnerável, mas trabalhar a força que esta vulnerabilidade apresenta.

CORPO COMO FRONTEIRA - 5º Dia
(Campinas, 13 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

SALTO [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

- * Agachamento. Em dupla. Subir e descer.
- * Lateral. Subir a perna na lateral c/ pressão na perna.
- * Lateral. Subir a perna contrária.

ABDOMEN

- * Posição 1 = Subir e descer perna esticada num ângulo de 90°.
- * Cruzar as pernas em ângulo de 90°, subir e descer cabeça e pernas simultaneamente.
- * Posição 2 = dobrar uma perna, esticar outra.
- * Duplas. Jogar as pernas.
- * Oblíquos. Bicicleta no ar.
- * Lateral: levantar tronco sem perna.
- * Lateral: levantar perna sem tronco.

BRAÇOS: Exercício do “Relógio” (Butoh)

4 apoios. Pés juntos e flexionados, tronco esticado, pélvis alinhada, braços esticados. Frente, lateral direita, costas, lateral esquerda.

QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre.

8

BRAÇOS: (Movimento 8) esquerdo, direito, esquerdo e direito, livre.

8

COLUNA: (Movimento S) ondulações frontais e laterais

S e ~

ETAPA 1

* Espreguiçar e ENERGETICO: planos baixo, médio e alto.

Tudo pequeno e rápido (crescente)

Pausa

Mais rápido dentro

Explode

Pausa, acumulo dentro

Explode: dentro rápido e fora lento

Explode lento

ETAPA 2

Exercício do Canto-olhar: GRUPO

OBSERVAÇÕES: Alguma coisa em mim tão profundamente... Acaba de acontecer algo tão profundo comigo que começa onde se terminou um ciclo vicioso de paralisia. É imensurável e terrível este lugar de incômodo de partida e tranquilidade de chegada em algum lugar... Hoje eu tive um sonho... Hoje eu sonhei que era perseguida numa rua, num beco estranho de paralelepípedos molhados e escorregadios de chuva fresca... Preciso repetir: Hoje eu tive um sonho tão forte... com um corpo (quase um

extraterrestre) muito fino e quebrável como se fosse tecido de pequenos ossinhos, sem músculo ou pele, somente nervos e ossos, um corpo leve e delicado e uma cabeça consistente. Eu era maior, mas ao mesmo tempo era pequenina tanto quanto ele. Na verdade quanto mais eu me aproximava menor eu me tornava. Uma carcaça frágil e triste e concomitantemente densa e desejável: Ele. Um desconhecido. O desejo. Ele tinha umas lanças pequenas e pontiagudas em todo seu corpo que se eu me aproximasse eu sairia perfurada em vários pontos. Um corpo de energia: Eu. Quando me aproximei ele era um grande terceiro olho. Abria-se um olho muito feminino com pestanas enormes que ocupava todo seu rosto. Um milagre. Era eu olhando a intensidade, o susto, o risco, o pavor... Mergulhei. Livre.

CORPO COMO FRONTEIRA - 6º Dia
(Campinas, 14 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Pular/ Salto/ Parar na base [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

A) Impulso com peso:

A.1) Posição Gato (com peso): Pessoa (1) com quatro apoios (mãos e joelhos apoiados no chão) eleva a perna a 90° atrás (movimento de subir e descer pernas nesta posição, alternando pernas direita e esquerda); enquanto a pessoa (2) faz peso sobre o pé da (1) para que a pessoa (1) empurre-a.

A.2) Posição lateral (com peso): (1) deitar de lado, levantar o tronco para apoiar cotovelos no chão, levantar uma das pernas na lateral do corpo; enquanto a pessoa (2) faz peso sobre o pé da (1) para que a pessoa (1) empurre-a.

C) Agachamento em dupla com variação (uma perna esticada e uma perna dobrada – direita e esquerda)

ABDOMINAIS livres, com música.

ESFINGE

BRAÇOS E QUADRIL: (Movimento 8) frente-trás; trás-frente; laterais; livre. As qualidades podem variar, como por exemplo em: grande e pequeno, rápido e lento etc. Sugestão de desenhos livres utilizando da matriz e experimentações com diversas dinâmicas.

8 livre pelo espaço

COLUNA (livre pelo espaço)

A) Gato com pés ativos: Inspira, movimento para dentro; Expira, movimento para fora; Roda para direita e esquerda. As qualidades podem variar acelerando ou desacelerando o ritmo.

B) Ondulações que partem do joelho e vão até a última vértebra. Fazer o exercício para frente, depois para trás, depois para as laterais (transferência de peso).

S e ~

Bacia leva/ bacia traz. Pescoço é o último a chegar. Imagem: algas marinhas

ETAPA 1

- Espreguiçar
- Construir energia/ dinamizar ao máximo: muito Grande e muito Lento
- Doar e receber

- Máximo e parar
- Cresce dentro
- Explode lento e grande
- Construir energia/ dinamizar ao máximo
- Doar e receber
- Parada/ Acumulo/ Explosão rápido Dentro e lento Fora
- Construir energia/ dinamizar ao máximo
- Doar e receber
- Parada/ Acumulo/ Explosão rápido Fora e lento Dentro

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes

Porque esse' ngenho roda se não ta-ra-baia

O café bom vai pra cidade

E o carreiro passa de banda

Observação 2:

O trabalho “verdadeiro” pode ser obtido a partir da compreensão do corpo, do profundo, da intimidade, da superfície, da coletividade, do escondido, do revelado, da energia do recôndito,... o impulso criativo passa por várias partes do corpo: lembrei-me de GROTOWSKI (desnudamento) e REICH (couraças).

Observação 3:

- Do micro ao macro: porque há que ter controle, porém com a loucura do desconforto, dos limites, das fronteiras.
- Às vezes precisamos de mais e/ou menos tensão:
 - Energias pouco trabalhadas;
 - Movimentos presos;
 - Tensões aparentes;
 - Olhares vacilantes;
 - Emoções recolhidas;
 - Coluna (observar o lugar da coluna que se move “primeiro”).

CORPO COMO FRONTEIRA - 7º Dia
(Campinas, 15 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO “INSIDE” (experimentar aquilo que mais te motivou na oficina: matrizes, paradoxos etc.)

- a. “Livre” com música, utilizando as matrizes dos exercícios passados: com condução do Renato.
- b. Livre com música: sem condução do Renato.

DANÇA DO SILÊNCIO (pulsar com o “outro”; perceber como ele me contamina; generosidade ao dar e receber)

TRABALHO “INDIVIDUAL”

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes
 Porque esse' ngenho roda se não ta-ra-baia
 O café bom vai pra cidade
 E o carreiro passa de banda

Observação 2:

Como é ser um grupo? Como é sentir juntos? Como é abrir mão? Como é o amor, ou o amar? Como é amar quando não há ninguém? O sorrir pelo grupo é algo que se move vivo.

Observação 3:

é a tensão é o olho é o tempo é o sendo

Observação 4:

A impressão que tenho é que provavelmente o lugar que não se move é o lugar de desconforto.

Observação 5:

Como o olhar do “julgar” ainda é difícil sobre a sensualidade... A resistência de querer dançar aquilo que se quer dançar; ou apreciar o gosto de dançar. A dança caminha em lugares de beleza, onde você investiga sua dança pessoal, com uma qualidade singular e específica, mas em fluxo e em relação. No entanto, ainda sim há um lugar de limite para que você “saia do controle”, saia da sua órbita. É um limiar delicado, duro e sutil expandir e/ou retrainir entre conhecer e/ou desconhecer outros/novos repertórios corporais (tanto seu quanto do grupo).

CORPO COMO FRONTEIRA - 8º Dia
(Campinas, 16 de fevereiro de 2008)

AQUECIMENTO INDIVIDUAL**AQUECIMENTO COLETIVO**

Pular/ Salto/ Parar na base [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

A) Agachamento em dupla com variação (uma perna esticada e uma perna dobrada – direita e esquerda)

B) Perna/glúteos = posição do gato: levantar 90° pernas atrás.

ABDOMINAIS

A) Duplas: (1) jogando pernas atrás, enquanto (2) empurra perna de (1) para o chão.

ESFINGE**TRABALHO INDIVIDUAL**

1hora e 30minutos de trabalho sozinho com música.

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes
 Porque esse' ngenho roda se não ta-ra-baia
 O café bom vai pra cidade
 E o carreiro passa de banda

Observação 2:

Com o trabalho de uma semana, a base já está mais aderente ao chão, naturalmente. O corpo entende que precisa dela para trabalhar.

Observação 3:

A imobilidade pra mim é um lugar de muito desconforto. E tantas vezes eu fiquei tanto na imobilidade, que fiquei triste. A necessidade de me mover, de me movimentar é muito grande... se mover requer, assim como a imobilidade, coragem, risco, entrega... mas não sei porque eu falo isso. Talvez porque agora, aqui eu seja uma observadora que se movimenta.

CORPO COMO FRONTEIRA - 9º Dia
(Campinas, 17 de fevereiro de 2008)

“Encontrar na dor, o prazer. E no cansaço, a alegria.”

AQUECIMENTO INDIVIDUAL

AQUECIMENTO COLETIVO

Pular/ Salto/ Parar na base [16 vezes: frente, laterais, trás e sentar em posição de base]

[repetir 12, 8, 4, 2, 2]

PERNA

A) Agachamento em dupla com variação (uma perna esticada e uma perna dobrada – direita e esquerda)

B) Perna/glúteos = posição do gato: levantar 90° pernas atrás.

ABDOMINAIS

A) Aquecimento: abdominal simples “rapidinho”

B) Duplas: (1) jogando pernas atrás, enquanto (2) empurra perna de (1) para o chão.

C) Abdominais laterais

ESFINGE

QUADRIL (variações do oito = **8**), BRAÇOS (variações do oito = **8**), COLUNA (ondulações **S** e ~)

TRABALHO INDIVIDUAL

1 hora e 30 minutos de trabalho sozinho com música.

DANÇA-PESSOAL: a entrega, o delicado, o sensível...

DANÇA DE DESPEDIDA

DANÇA COLETIVA

Observação 1: (Música)

Engenho novo do Mané Lopes

Porque esse'ngenho roda se não ta-ra-baia

O café bom vai pra cidade

E o carreiro passa de banda