

Lume

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais

A Arte de Não Interpretar como Poesia corpórea do ator



F41a

36692/BC

Unicamp

Acompanha
CD-ROM

FAPESP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Renato Ferracini

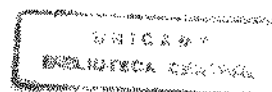
A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator

Mestrado em Multimeios

UNICAMP

Campinas

1998



Renato Ferracini

A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator

Este exemplar é a redação final da tese

defendida por RENATO

FERRACINI

e aprovada pela Comissão Julgadora em

30 / 11 / 1998

Prof. Dr. JUAN SANTO BARBOSA

- ORIENTADOR -

Dissertação apresentada à banca examinadora
como exigência parcial para a obtenção do
título de Mestre em Multimeios, sob a
orientação do Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa.

Assinaturas da Banca Examinadora

Resumo

Essa dissertação busca analisar a diferenciação entre representação e interpretação e mostrar o processo de formação de um ator não-interpretativo proposto pelo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. Também criou-se um CD-ROM para que essa proposta de processo fosse substancializada por um meio audiovisual, já que toda a formação desse ator baseia-se em exercícios práticos.

Estaremos, também, abordando a análise teórica entre interpretação/representação, através de um estudo histórico resumido, focando os principais pensadores contemporâneos, além de realizar comparações através de breves esquemas semióticos.

Posteriormente, analisaremos alguns conceitos importantes na busca de uma não-interpretação como pré-expressividade, ação física e vocal e suas sub-partes, a emoção, a técnica de ator e seu treinamento cotidiano e sistemático e a codificação de corporeidades como busca de um vocabulário de ações.

Adentraremos, então, na descrição do processo de formação de um ator não-interpretativo desenvolvido pelo LUME, iniciando pelos exercícios e trabalhos básicos que buscam uma pré-expressividade, passando pelo treinamento energético, o treinamento técnico e vocal, os trabalhos de “ponte” entre a pré-expressividade e a expressão e finalmente algumas propostas de utilização das ações físicas e vocais orgânicas e codificadas na montagem de cenas.

Finalmente, um último capítulo versa sobre a construção do CD-ROM, seu processo de montagem, público alvo, fluxo de navegação e proposta estética.

*à minha sempre companheira Ana Cristina Colla,
ao meu mestre Luís Otávio Burnier (in memoriam),
aos meus pais Dorival e Natalina,
ao meu querido irmão Alexandre,
aos amigos do LUME,
ao Carolino, Teotônio, Quifrô, Risalbunda, Caxinha,
Cocô, Aurora, Aristo, Margarida e principalmente
ao Gelatina.*

Agradecimentos

Primeiramente ao Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa, pela orientação atenta e por crer, não somente que esse trabalho de mestrado fosse possível, mas também por acreditar no LUME.

Aos amigos e atores-pesquisadores Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e Ricardo Puccetti pela paciência e generosidade nas entrevistas e gravações audiovisuais que fizeram esse trabalho possível, e também pelo companheirismo em todos os momentos, principalmente aqueles de ausência causada por essa dissertação.

À Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, coordenadora do LUME, e mais que isso, uma amiga que, por sua generosidade, paciência, carinho, perspicácia, inteligência, bom senso e sensibilidade mantém o LUME vivo.

Ao sempre querido amigo Barbosa, sempre em estado de alerta, pronto para socorrer qualquer um a qualquer momento.

À historiadora Maria Elena Bernardes pela leitura atenciosa e dicas sempre úteis.

À Dna. Nair, do LUME, pelo carinho maternal.

Ao meu irmão Alexandre Ferracini, primeiro leitor crítico dessa dissertação, e que tanto ajudou !

À Tatiana Wonsik, pela correção atenta e delicada!

Ao meu amigo e primo Adilson Roberto Leite, grande incentivador!

Ao Paiva, pelas dicas sempre úteis na construção do CD-ROM.

E à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que viabilizou todo o projeto.

Obrigado !

Sumário

Resumo	4
Sumário	8
Apresentação	9
<i>Rápidas palavras sobre o LUME</i>	16
Introdução	19
Interpretação/Representação	27
<i>O Ator na Historiografia</i>	35
Grécia	35
Roma	38
Idade Média	40
Renascimento	42
O Ator no Oriente	46
Contemporâneos	54
Stanislavski	54
Meyerhold	59
Artaud	63
Grotowski	65
Brecht	68
Eugenio Barba e o Odin Teatret	72
<i>Esquemas Semióticos</i>	77
Enunciado-Enunciação - Representação	81
Enunciado-Enunciação - Interpretação	82
Relação Ator-Espectador (Interpretação)	83
Relação Ator-Espectador (Representação)	83
Breve análise dos esquemas	84
Da Pré-Expressão à Expressão	86
<i>Pré-expressividade - o alicerce</i>	86
<i>Ação Física - A Poesia Corpórea</i>	88
Intenção	89
Élan	90
Impulso	91
Movimento	93
Energia	95
Organicidade	99
Precisão	100
Corporeidade/Fisicidade	102
Matrizes	103
<i>Em movimento - a emoção</i>	105
<i>Técnica - a possibilidade de articular</i>	107
<i>Codificação – repetição orgânica do corpo-memória</i>	111
<i>Treinamento - o combustível do ator</i>	114
Processo de um ator não-interpretativo proposto pelo LUME	118
<i>Questões Éticas</i>	119
<i>Trabalhando com a Pré-Expressividade</i>	121
Aquecimento	121
Treinamento Energético	122
Treinamento Técnico	129

Pistão e Rolamento	138
Raiz	139
Saltos e Paradas	141
Elementos Plásticos	142
Impulsos	143
Articulação	144
Montanha	145
Koshi	147
Verde	148
Pantera	150
Posições em Desequilíbrio	152
Lançamentos	153
Dança dos Ventos	156
Samurai	159
Gueixa	161
Fora do Equilíbrio	162
Treinamento Vocal	164
Vibração	166
Imagens	166
Voz Balão	167
Pontos Vibratórios ou Ressonadores	167
Ação Vocal	169
<i>Seqüências</i>	169
A Ponte da Pré-Expressividade à Expressividade	174
<i>Imagens de Animais</i>	175
<i>Trabalhando com objetos</i>	180
<i>A Mimesis Corpórea</i>	185
<i>O Clown</i>	202
A Montagem	216
<i>As Ligações ou Ligâmens Orgânicos</i>	220
<i>O Trabalho com o Texto</i>	223
<i>A Construção de Personagens</i>	224
CD-ROM - A Construção Digital	228
<i>Desenvolvimento do CD-ROM</i>	229
<i>Definição do perfil do usuário</i>	232
<i>Fluxo de navegação</i>	233
<i>Projeto Gráfico</i>	240
<i>Captação das Mídias</i>	240
<i>Programação do Fluxo</i>	241
Conclusão	242
Suporte à Pesquisa	246
<i>Bibliografia Geral</i>	246
<i>Filmografia</i>	262
<i>Material de Suporte do LUME</i>	264
<i>Bibliografia Referente ao CD-ROM e Multimídia</i>	265
<i>Sites visitados na WWW</i>	266

Apresentação

*A arte trabalha, antes de mais nada,
com a percepção. Quando atinge a
percepção é que ela revoluciona.*

Luís Otávio Burnier

O objetivo principal desse trabalho é definir a diferença entre representação e interpretação para, a partir daí, mostrar a proposta de um processo de formação de um ator não-interpretativo, tomando por base as experiências técnicas e metodológicas do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. As etapas desse processo de formação, além de descritas, foram registradas áudio-visualmente e organizadas na forma de um CD-ROM interativo para substancializar conceitos e exercícios não-interpretativos de representação para o ator, propostos pelo referido núcleo, e também como facilitador da percepção de fenômenos desse processo, que dificilmente podem ser descritos em palavras.

Dentro desse pressuposto, tínhamos dois caminhos a seguir: primeiro seria comparar métodos, processos e exercícios de formação do ator propostos por Stanislavski, Grotowski e Barba com a metodologia própria do LUME, o que teria, em si, material para toda a pesquisa. Porém, esta proposta torna-se inviável quando se trata de catalogar e substancializar o material audiovisual para uma comparação, além do que, esse estudo comparativo teórico, de certa forma, já foi realizado dentro da tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier: *"A Arte de Ator: da Técnica à Representação"*, uma importante referência para esse trabalho. Outra proposta, e a que adotamos, dá enfoque ao estudo próprio

de trabalhos básicos de formação de um ator não-interpretativo dentro do processo específico elaborado pelo LUME.

Partimos do pressuposto de que o trabalho de Luís Otávio Burnier e dos atores-pesquisadores do LUME é válido enquanto um processo próprio de pesquisa e formação do ator. E além de válido, é também um método particular.

Embasando esse pressuposto, cito o Prof. Dr. Norval Baitelo Júnior, da PUC de São Paulo:

A convicção de que o corpo é linguagem, resultante da confluência de códigos complexos em múltiplos níveis, fez do trabalho de formação do ator, desenvolvido por Luís Otávio Burnier no LUME, a mais completa concepção de corpo aplicada em processo de preparação do ator: não ignorando a dimensão biológica e fisiológica, mas ao mesmo tempo, não cedendo diante dela; não se esquecendo da complexa história das falas sociais do corpo e, paralelamente, expandindo-as; dialogando com a mais expressiva codificação cultural e sua história, mas não reduzindo o homem a suas crenças e seus ideários, remetidos de volta à sua realidade primeira, à sua mídia primeira.¹

Também, segue abaixo, trecho da carta do Professor Ian Watson, *Phd* em Arts e Sciences, professor e crítico da *School Of Arts and Sciences* da *University of Pennsylvania*, depois de acompanhar trabalhos do Núcleo e assistir ao espetáculo “*Kelbilim, o Cão da Divindade*”, criação conjunta de Luís Otávio Burnier e o ator Carlos Roberto Simioni, em cujo processo de montagem aplicam-se os primeiros resultados da pesquisa do LUME:

Most moder western research oriented approches to training have been heavily influenced by either Jerzy Grotowsky's work at the Polish Laboratory Theatre, or to a lesser extent the autodidatic approach of Eugenio Barba at his Odin Teatret. What was most interesting for me in your work was that these influences are minimal. It is clear that you and your colleagues are researching an area that is unique and is

¹ Baitelo, Norval Junior, 1997, Mimeo. Artigo a ser publicado na Revista do LUME.

*doing so have the potencial to make important and valuable contributions to the future of performer training.*²

Como hipótese, podemos considerar que essa pesquisa, *numa área que é única*, citada por Ian Watson, em sua carta, dá-se, justamente, no modo particular do LUME em realizar os exercícios e os trabalhos. Sendo esse o objetivo principal dessa dissertação, tanto a nível teórico como da confecção do CD-ROM, convém fazermos alguns apontamentos para melhor entendimento dessa questão.

Sabemos, pela experiência prática de trabalho, que existe uma diferença sutil, porém básica, entre o método de Barba e do LUME. O criador e diretor do Odin Teatret coloca que: *"A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica,(...) não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator"* (Barba, 1989:21).

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

Mesmo se esse exercício for retirado de técnicas estrangeiras, ou mesmo de outros métodos de trabalho, ele automaticamente deve deixar-se *contaminar* pelo trabalho, buscando sempre o contato com sua pessoa e nunca fazendo o exercício mecanicamente. Luís Otávio Burnier versa sobre essa questão:

² Muitas das pesquisas Ocidentais que se embasam no treinamento têm sido fortemente influenciadas pelo trabalho de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, ou no trabalho autodidata de Eugenio Barba com o Odin Teatret. O que foi mais interessante para mim, no seu trabalho, é que essas influências são mínimas. É visível que você e seus companheiros estão pesquisando uma área que é única e tem um potencial para fazer importantes e valiosas contribuições para o futuro do treinamento do ator., Watson, Ian, 1989, Mimeo Tradução: Renato Ferracini. Disponível para consulta nos Arquivos do LUME.

Trabalhar a arte de ator, significou para nós, constatar a fragilidade com que vêm sendo trabalhados pelos atores, os pólos extremos da criação e da técnica. De um lado, no que tange ao método ou aos elementos técnicos, notamos a completa ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação codificadas e estruturadas, e de outro, no que tange à criação ou à vida, sentimos a incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator. Ao acentuar e explorar, de modo a reforçar estes pólos, é que poderemos, na prática, realizar um estudo objetivo que nos permita vislumbrar a arte de ator. (Burnier, 1994 : 24)

Assim, para o LUME, o trabalho de ator constitui um pêndulo que oscila entre a técnica (estéril) e a vida (caos). Encontrar o equilíbrio exato dentro desses dois universos é a busca cotidiana dos atores-pesquisadores.

Essa diferença sutil, colocada aqui, não determina que Luís Otávio Burnier e os atores-pesquisadores começaram do nada. Eles partiram, sim, de princípios técnicos e experiências prévias já pesquisadas por Grotowski, Decroux e do próprio Barba. Porém, essa diferenciação de enfoque na base de formação do ator e de execução dos trabalhos, tanto ética³ como artística, deu-se, como premissa básica, desde o início dos trabalhos.

Outra questão a ser colocada é que essa dissertação pretende analisar um período específico dentro dos trabalhos desenvolvidos pelo LUME, posterior ao período analisado dentro da tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier.

Dentro de seu doutorado, Luís Otávio Burnier também realizou uma *anamnese* e uma análise dentro do que poderíamos chamar de “*pesquisa e busca de uma metodologia e sistematização de uma técnica corpórea e vocal pessoal para o ator*”. Ali estão descritos e formalizados os primeiros estudos práticos e empíricos e as reflexões teóricas realizados no período de 1985 a 1994 com os atores-pesquisadores Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Luciene

³ Falaremos sobre a postura ética de trabalho dos atores-pesquisadores do LUME no decorrer da dissertação.

Pascolat e Valéria de Setta. Dentro desse período, esses atores, juntamente com Luís Otávio Burnier, pesquisaram e sistematizaram trabalhos, exercícios e um treinamento cotidiano que culminaram em uma *técnica pessoal de representação não-interpretativa* e estudos pontuais em três linhas básicas de trabalho: *A Dança Pessoal, o Clown e a Mimesis Corpórea*⁴.

Porém, esses trabalhos e essa metodologia de busca e descoberta de uma *técnica pessoal*, pesquisada pelo LUME, até 1993, ainda não haviam sido aplicados, de maneira organizada e sistematizada, em atores que não possuíam uma técnica de representação, objetivando assim, sua formação. Eram, sim, realizados cursos e workshops de curta duração com atores, aplicando e verificando elementos pontuais do trabalho pesquisado⁵. Esses cursos e workshops não poderiam, portanto, servir como base de estudos para um processo concreto, a longo prazo, de formação de ator, dentro de uma proposta de descoberta de uma *técnica pessoal de representação* pesquisada pelo LUME.

Assim, desde 1993, iniciou-se um trabalho, dentro do LUME, visando a aplicação prática dos elementos, até então pesquisados, por um longo período de tempo, com o objetivo de criar um método de trabalho que pudesse servir de base para a elaboração e sistematização metodológica e didática de formação de um ator não-interpretativo dentro de uma *técnica pessoal de representação*. Esse trabalho está sendo realizado até hoje com outros quatro atores (dentre os quais estou incluído). O processo com que essa aplicação metodológica foi se configurando teve um caráter eminentemente físico, prático e empírico. Portanto torna-se relevante o estudo teórico e a documentação descritiva-

⁴ Essas três linhas de trabalho serão abordadas no decorrer da dissertação.

⁵ Nos pequenos estágios com atores convidados e posteriormente em workshops, verificamos a funcionabilidade de alguns tópicos bem específicos de trabalho. Essa sempre foi uma maneira de testar se tópicos pontuais treinados em sala, pelos atores-pesquisadores do LUME, podem ser aplicados e passados adiante, através de uma pedagogia própria, a outros atores.

verbal desse método de formação, assim como sua substancialização através de um suporte audiovisual. Nesse caso, o suporte escolhido foi o CD-ROM.

Um outro ponto importante a ser levantado, antes de iniciarmos, é perceber que, tanto as reflexões e experiências descritas na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier como as descrições e reflexões advindas dessa dissertação, somente foram possíveis porque elas tiveram, como base primeira de pesquisa, um processo empírico, em que a prática é anterior a uma suposta teorização; e esse processo natural acontece no LUME, como acontece no Odin Teatret de Eugenio Barba, como aconteceu no Teatr-Laboratorium de Grotowski, ou no Teatro de Arte de Moscou com Stanislavski, ou ainda nas experiências da Biomecânica de Meyerhold. Geralmente não se escreve primeiro e vivencia-se depois. Na pesquisa de uma técnica de ator, a prática necessariamente deve vir antes da análise e sistematização (ou ao menos, ao mesmo tempo, e mesmo assim, isso é questionável!). E mesmo depois dessa prática concreta, a teorização pode ser perigosa. Sobre essa questão, versa Barba:

As palavras estáveis possuem a fragilidade de sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco... Os que constituíram seus teatros sem pedras ou tijolos e que depois escreveram sobre esse teatro geraram muitos equívocos. As suas palavras tinham a intenção de ser pontes entre a prática e a teoria, entre a experiência e a memória, entre os atores e os espectadores, entre eles e seus herdeiros. Mas não eram pontes, eram canoas. (Barba, 1994:183)

Sendo ator-pesquisador do LUME desde 1993 e tendo vivenciado (e ainda vivenciando, pois o processo não está finalizado), na prática, esse processo de formação de ator, bem como a aplicação desse método em montagens cênicas, escrevi essa dissertação tentando realizar o *primeiro córtex teórico* e descritivo desse processo, até esse momento da pesquisa, mesmo sabendo dos riscos e dos equívocos teóricos que essas palavras possam suscitar.

O temor dos equívocos justifica-se, pois existe uma prática que caminha paralela à teoria, e nesse processo uma completa a outra. Ao mesmo tempo em que busco, nesse momento, nos estudiosos e teorias teatrais, termos que definam de maneira clara e objetiva os exercícios práticos, e aparentemente abstratos, realizados no LUME, busco também, e principalmente, respostas, na prática, para perguntas teóricas como, por exemplo, *Como se fabrica a presença cênica?* Essa busca cotidiana e prática de entendimento de seu fazer teatral permite ao ator estar sempre se aprimorando e descobrindo-se em um eterno “*aprender a aprender*” (Barba:1995:244). Assim sendo, ao mesmo tempo em que, dentro do LUME, refletimos sobre um período de pesquisa, já estamos revisando ou aprofundando, de maneira prática, esse mesmo período. Essa revisão e “mergulho” prático no trabalho, certamente, culminará em novas reflexões, e terão, como resultado, aprofundamentos e confirmações de alguns elementos técnicos e metodológicos, ou mesmo o questionamento de outros.

A partir desses pressupostos, realizei esse trabalho utilizando um processo heurístico, uma vez que o material humano (incluindo-me) é a própria fonte de busca. Realizei um exame, uma análise e principalmente uma *anamnese* (recuperação do passado no sentido platônico da palavra) da própria metodologia prática de formação de atores do LUME, dentro de um passado próximo. Essa *anamnese* deu-se através de entrevistas com os atores-pesquisadores, em análises de suas anotações escritas e principalmente no exame dos exercícios e trabalhos em si (significados e objetivos); e do encadeamento lógico desses mesmos trabalhos, ou seja, na evolução qualitativa dos exercícios.

Já que esse processo proposto pretende formar um ator *não-interpretativo*, procuramos dar uma ênfase inicial e particular sobre a conceituação *interpretação x representação*. Para tal finalidade, tomamos, como base primeira, a definição desses conceitos na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier. Em segundo lugar, procuramos fazer uma pequena análise procurando identificar, resumidamente, esses conceitos dentro de uma

perspectiva da história da representação sob o ponto de vista do ator, e finalmente, uma breve análise semiótica, tomando como base conceitos de Enunciado e Enunciação, descrevendo e analisando alguns esquemas semióticos aplicados nessa diferenciação conceitual.

Convém, também, dizer que a problemática histórica entre *interpretação x representação* é tão vasta que, em si, seria tema de outra dissertação. Mesmo estudos pontuais aprofundados comparando métodos e debates sobre esse enfoque entre diferentes pensadores como Stanislavski e Brecht, ou Stanislavski e Meyerhold, ou Teatro Oriental e Ocidental, ou mesmo entre a visão inicial de Stanislavski em seus primeiros escritos e os relatos de Toporkov sobre o final de suas pesquisas, ou ainda o embate estético entre Naturalismo e Expressionismo seriam, cada qual, separadamente, objetos de estudo. Optamos, portando, resumir essa problemática histórica dando ênfase ao século XX e seus principais pesquisadores.

Além de teorizar sobre essa prática teatral, busco, ainda, substancializá-las audiovisualmente para que os possíveis equívocos em torno das palavras possam, ao menos, serem minimizados. O CD-ROM, utilizado para esse fim, acredito, é a contribuição inédita e maior dessa dissertação.

Rápidas palavras sobre o LUME

Já que toda a dissertação está embasada nas experiências do LUME, convém fazer um breve relato sobre a história e os principais objetivos do Núcleo.

O LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde sua fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não-interpretativas de representação para o ator. Hoje conta com seis atores-pesquisadores ativos em suas linhas de pesquisa, e também com uma equipe de professores e pesquisadores cujo objetivo é a produção, divulgação

e aplicação de conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das artes performáticas e cênicas e, principalmente, desenvolver um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua historiografia e sua técnica. A meta de seus trabalhos é o estudo e aprofundamento de métodos que permitam a elaboração e codificação de uma *técnica pessoal* para a arte de ator.

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

Os trabalhos do LUME partem desta premissa. Assim, seu enfoque principal de estudos é o *homem em situação de representação*: enquanto indivíduo, enquanto identidade cultural e enquanto profissional do palco.

O LUME desenvolveu, desde sua criação em 1985, um sistema de treinamento cotidiano e sistematizado, tanto físico como vocal para atores, que vem sendo aprimorado por seus atores-pesquisadores, através de um trabalho

diário, baseado em princípios técnicos retirados de formas teatrais diversas e em metodologias criadas pela própria equipe.

A busca da elaboração de técnicas de representação para o ator levou o LUME a três caminhos:

- A Dança pessoal, que é a dinamização de energias potenciais do ator.
- O Estudo do *clown* e da utilização cômica do corpo.
- A imitação e tecnificação das ações físicas encontradas no cotidiano (o que chamamos de Mimesis Corpórea).

Ao longo destes anos, o LUME tem se apresentado em diversas cidades e estados do Brasil, América Latina e Europa, mostrando seus espetáculos, ministrando cursos para reciclagem e aprimoramento de atores, realizando demonstrações técnicas e palestras a respeito de seu método de trabalho. Também tem realizado intercâmbios de trabalho e pesquisa com atores e pesquisadores nacionais e internacionais, como Natsu Nakajima (Atriz-Dançarina de Butoh, Japão), Anzu Furukawa (Atriz-Dançarina de Butoh, Japão), Odín Teatret (mais especificamente com os atores Yan Ferslev, Kai Bredholt e Iben Nagel Rasmussen, Dinamarca) e Nani Colombaioni (mestre de *clown* italiano), alcançando, dessa maneira, repercussão nacional e internacional.

Também tem orientado o trabalho de muitos profissionais e grupos teatrais e de pesquisa pelo Brasil, além de, em suas dependências, realizar estágios esporádicos para treinamento técnico de atores e outros de formação de *clowns*⁶.

⁶ Esse histórico do LUME foi retirado de uma coletânea de textos de relatórios técnicos e científicos do Núcleo, além de *Books* de apresentação, todos escritos por Luís Otávio Burnier e os atores-pesquisadores Ricardo Puccetti, Carlos Roberto Simioni e Renato Ferracini. Mimeos. Período de 1985 a 1997

Introdução

Para o ator dar-se é tudo!

Jacques Copeau

Desde adolescente, quando ser ator era uma grande brincadeira de grupos amigos, sempre ouvi dizer que representar significava dar, comungar com a platéia, ser generoso. E ainda como adolescente tomei esse lema como verdade.

A adolescência passou... tornei-me adulto, e durante essa transição aproveitei para fazer um curso superior de Arte Dramática; e lá, convivendo com atores e professores já adultos, o lema ainda era o mesmo da adolescência: representar significa dar, comungar com a platéia, ser generoso.

Conheci então um jovem, um jovem senhor e mestre. Esse mestre, chamado Luís Otávio Burnier, durante uma aula, numa tarde qualquer entre os anos de 1991 e 1992, chamou a atenção para um detalhe que nem o tempo e a transição entre a adolescência e a fase adulta tinham-me permitido perceber: doar é um verbo bi-transitivo, e portanto, quem doa, deve doar alguma coisa a alguém. Ora, se quisermos presentear alguém, primeiramente devemos possuir o presente, para depois dá-lo. Se o ofício do ator é doar, comungar com a platéia, ele, como condição primeira, deve ter algo para doar.

Ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse **se**, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar à platéia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar-se com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas deve comungar

seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma. E para isso é preciso coragem: coragem para buscar essa vida, coragem para buscar esse presente, e além de tudo, coragem para doar esse presente, sem restrições e sem medo. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá sua vida, materializando-a através da técnica.

A partir daquela tarde, meu **ser ator** regrediu de volta à adolescência, como que para começar tudo novamente. Foi então que eu, e mais cinco pessoas, ingressamos no LUME na difícil tarefa de ser ator. De tentar buscar um presente, pequenino que fosse, para podermos doar ao público. Na tentativa solitária de se encontrar para doar-se.

A imagem do segredo dessa doação, segundo os discursos de Motokiyo Zeami, mestre do Nô Japonês, é a flor. Tomo aqui a liberdade de tentar aplicar essa mesma imagem, ao ator Ocidental, e mais especificamente, ao ator que tem essa auto-doação, tanto moral, como profissional e ética, dentro de seu trabalho.

Portanto, façamos desse **doar-se** uma flor...

Antes dessa flor existir, em ato, enquanto flor, ela existia, em potência, enquanto semente; semente essa que precisa de solo fértil, água e luz para arrebentar e germinar. A flor, suave, lírica e bela, não é fruto do mero acaso, mas de um complexo processo e ciclo de vida da natureza.

Assim, a formação do ator que pretende doar-se ao público, ou ao menos, oferecer uma pequena flor cultivada em sua alma, deve passar por esse mesmo complexo processo de criação de uma nova vida, devendo, necessariamente, como diz Copeau, adquirir uma *segunda natureza*, ou seja, a natureza do palco, do corpo dilatado e extracotidiano⁷.

⁷ O conceito extracotidiano é utilizado por Eugenio Barba para designar uma técnica corpórea particular de se estar em cena.

O primeiro passo para essa aquisição é o ator “querer” dar essa flor. Não um “querer” simples da vontade, mas um “querer além vontade”, que englobe todas as forças psicofísicas: adquirir essa *segunda natureza* é praticamente um renascimento, um reaprender a andar, colocar-se, falar, respirar. Esse “querer além vontade” é o “querer” que faz a terra cultivar a semente a abarcar essa nova vida, esse “querer” ao mesmo tempo telúrico e divino.

O ator deve cultivar e arar sua terra. Assim como o homem da terra deve dedicar muitas horas diárias para o cultivo da plantação, o ator também deve dedicar um treinamento cotidiano e sistemático ao seu fazer artístico, cuidando de sua semente, agora, em potência de flor.

Mas, afinal, qual é o instrumento de trabalho do ator?

Não é simplesmente seu corpo, mas seu *corpo-em-vida*, como diz Eugenio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro. O ator é um *atleta afetivo*, como diz Artaud.

O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção para o ator não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, algo em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. Segundo Luís Otávio Burnier “*Não podemos fixá-las, nem evocá-las, mas simplesmente senti-las.*” (Burnier, 1994:116). Acrescento ainda: senti-las na musculatura.

Segundo Artaud, “*toda a emoção tem bases orgânicas. É através do cultivo da emoção em seu corpo que o ator faz a recarga de densidade de sua voltagem. Saber antecipadamente quais as partes do corpo que se deseja tocar, significa colocar o espectador em transes mágicos*”, ou ainda, “as

emoções, em sua manifestação corporal são reais e verdadeiras num sentido físico, tanto no ator quanto na platéia”(Artaud in Esslin, 1976:81)

Ainda não estamos falando da flor, mas sim, em arar, fertilizar e aguardar a terra onde será plantada a semente. Estamos falando do processo necessário e vital do nascimento dessa nova vida. Estamos em um nível pré-expressivo⁸, onde o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença, “o *bios* de suas ações e não seu significado” como nos coloca Eugenio Barba. (Barba, 1995:188).

Com o solo fertilizado, falemos da semente...

Segundo Zeami: “se a flor é o espírito, a técnica é a semente” (Zeami in Barba, 1995:188). Ora, se a flor é o pequeno e singelo presente de nosso espírito para a público, a semente é o invólucro vital que contém todas as informações genéticas que darão forma a essa flor.

Luís Otávio Burnier dizia que a arte não está em *o que* fazer ou dizer, mas no *como* fazer. A técnica possibilita a operacionalização e a comunicação entre o corpo e a alma, dá forma à vida e às energias potenciais dinamizadas pelo ator, possibilitando não *o que* dizer, mas a forma pela qual se diz. Assim como a semente, a técnica é o conjunto de informações genéticas e formais do ator, que o possibilita realizar uma interação entre seu *corpo-em-vida* e seu público de uma maneira pulsante e artística. Luís Otávio também dizia que arte é como um pêndulo que oscila entre a técnica (fria e estéril) e a vida(caótica). Cabe ao artista focar esses dois universos e, assim, realizar sua arte. A busca da formação do ator também oscila entre esses dois universos do pêndulo⁹. O treinamento cotidiano de um ator em formação passa por fases frias e estéreis e por outras cheias de vida, mas completamente caóticas, e ainda outras fases

⁸ Conceito utilizado por Eugenio Barba para definir um nível básico de organização comum a todos os atores.(Barba, 1995:187)

completamente vazias, onde até mesmo o pêndulo, como um todo, desaparece. Nem caos, nem esterilidade. Apenas nada.

Nesse universo cotidiano de trabalho na busca de uma técnica de representação para o ator, os trabalhos técnicos devem ser poetizados pela alma. O pêndulo entre técnica e vida deve encontrar seu centro e a organicidade da alma encontrar seu foco. Exercícios como a *Dança dos Ventos* deve acariciar, o *Samurai* deve ser um rocha que chora, a *Gueixa* uma flor perfumada. Os *Lançamentos* soltarem pedaços de alma, e o *clown* ser um anjo ridículo¹⁰. Isso tudo não para nós, os atores, mas sempre para ser doado ao público.

Resta-nos, agora, esperar nascer a flor e presenteá-la. No caso do ator, sua flor, seu presente, é a ação física viva e orgânica, resultado do foco encontrado entre o pêndulo técnica-vida. Ele não deve esperar passivamente pela ação física mas buscá-la dentro de si, fazê-la germinar e, posteriormente, cuidar do botão que acaba de nascer até que ela (ação/flor) floresça luminosa, formalizada no tempo e no espaço.

A ação viva é a célula poética do ator. É o fonema que dará origem ao mantra que o ator, com seu corpo/voz-em-vida cantará em cena. É a nota que comporá a melodia da representação. É a essência desse teatro, onde o ator, e não o texto dramático ou o diretor, é o artista, primeiro e único.

É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não *interpreta* a personagem de um texto (ele nem ao menos precisa dele), mas *representa* a si mesmo. Cada ação física é o equivalente a um pedaço de sua dor, luz e alma. Ela é a flor que será doada ao público.

⁹ Luís Otávio Burnier usou essas afirmações e imagens em várias palestras e colóquios e também em sala de treinamento, em momentos de reflexão. Posteriormente usou-as em sua tese de doutoramento. (Burnier, 1994:131)

¹⁰ Esses trabalhos e exercícios citados serão explicados no decorrer da dissertação

Dentro do LUME, são várias as maneiras como essas ações podem nascer:

- Através de ações recorrentes durante o treinamento energético: trabalho que visa, através do esgotamento físico, a descoberta de novas energias.
- Através do trabalho com objetos: trabalho que visa a dinamização de energias do ator e sua canalização para uma corporeidade através de objetos básicos de trabalho, como tecido e bastão.
- Trabalho com imagens ou mímesis de animais, também visando a canalização de energias do ator para uma corporeidade objetiva no tempo e no espaço, utilizando-se da imitação concreta ou abstrata (imagens) de animais.
- Mímesis Corpórea: imitação de corporeidades encontradas no cotidiano, como pessoas, fotos e quadros.
- Dança Pessoal: Dinamização das energias potenciais do ator.
- Finalmente o Clown, que trabalha com um estado corpóreo, que, nada mais é, que a nossa pureza, nosso lirismo e ridículo dilatados. Uma energia sutil e delicada que purifica e limpa ainda mais nossa flor.

Assim como a flor, as ações físicas nascem em botão e necessitam de cuidados especiais para florescer em luminosidade.

Para o ator, esses cuidados chamam-se *memorização e codificação*. As ações físicas que nascem através do trabalho devem ser memorizadas e codificadas não apenas de maneira formal, mas de uma maneira que possibilite, a cada noite, o ator re-entrar em contato com a mesma vida e energia do momento em que a ação nasceu. Isso é possível se codificarmos cada micro tensão, impulso, ritmo e organicidade de cada ação, não na mente, mas na musculatura. Afinal, tanto Grotowski como Stanislavski nos falam de uma *memória do músculo*. (Burnier, 1994:117).

Com um conjunto de ações o ator passa a ter um vocabulário que é seu alfabeto artístico e vivo de comunicação. Esse alfabeto codificado do ator é o seu material de trabalho e lhe pertence, podendo, inclusive, brincar com ele no tempo e no espaço, desde que, obviamente, essas mudanças não acarretem a mecanização e a perda da organicidade das ações.

O ator agora está pronto para doar sua flor ao público, restando apenas a aplicação de seu vocabulário na montagem do espetáculo.

Através de ligações, ou como prefere Luís Otávio Burnier, "*ligâmens*", o ator traça uma linha orgânica através de suas ações, transformando-as em uma representação cênica. Dessa forma, o ator não se preocupa com o texto ou com a personagem, mas apenas com a vida e a organicidade de suas ações. O ator não interpreta Hamlet, ele cria um Hamlet "*equivalente*" através da organicidade de suas ações, codificadas antes mesmo da escolha ou estudo da personagem; afinal, "*a arte é o equivalente da natureza*" (*Picasso in Barba, 1995:95*).

O ator, aqui, não visa uma relação social, nem ao menos tem pretensões a um teatro que conscientize massas ou toque o intelecto do espectador. Ele busca simplesmente uma comunicação humana e poética. Uma representação que revolucione a alma do indivíduo que o assiste, ou que, pelo menos, acaricie essa mesma alma com um beijo ou com uma flor, doada a cada ação que o ator realiza no palco. Assim, o espectador, ao sair da sala, depois do espetáculo, terá a sensação de estar levando para casa um ramalhete de flores, enquanto o ator, exausto, na coxia, ficará com uma sensação de plenitude, de quem doou-se por completo e levou em troca um pouco da vida despertada, por ele mesmo, em cada espectador.

Para o ator, a arte de *representar* é exatamente isso: encher-se de vida e doar todo esse fluxo orgânico para o espectador a cada espetáculo. Assim como os movimentos contínuos do coração que distribui vida para o organismo.

Se esse fluxo do coração pára, o organismo morre; o mesmo acontece com o ator: se ele para esse ciclo, morre sua arte.

Essa é a metodologia de formação proposta pelo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. Simples, bela, lírica, viva e pulsante como uma flor, e também exigente e disciplinada como a natureza que engendra essa mesma flor. E é exatamente esse processo que passaremos a estudar a partir de agora.

Interpretação/Representação

Temos que admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos.

Antonin Artaud

Primeiramente, faz-se necessário apontar algumas diferenças, no âmbito deste estudo, entre os conceitos de representação e interpretação. Esses termos não são empregados aqui em seus sentidos filosófico, lingüístico ou semiótico, mas apenas nos diferentes modos de pensar do ator. Luís Otávio Burnier, em sua tese de doutoramento, faz claramente essa distinção ao explicitar que um ator quando *interpreta* um texto dramático ou literário, faz uma tradução de uma linguagem literária para a linguagem cênica; portanto, *“ele é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material.”* (Burnier, 1994:27)

Luís Otávio Burnier coloca que *“geralmente o conceito de interpretação também evoca o da identificação psíquica do ator com a personagem. Além de, historicamente, estar intimamente ligado ao texto literário”.* (Burnier, 1994:28)

De maneira oposta, o ator que *representa* busca sua expressão através de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas. Poderíamos dizer que a “personagem”, para o ator que representa, vem antes do texto, já que ele possui um vocabulário de ações

físicas e vocais codificadas que poderá emprestar a qualquer momento ao personagem. Assim, quando esse ator vai montar o espetáculo, ele já tem todo o material físico e vocal que dará vida à peça. Sobre isso, versa Luís Otávio Burnier:

A noção de representação, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como re-apresentar, ou seja, apresentar e re-apresentar a cada noite, ou, melhor ainda, apresentar duas vezes numa mesma vez (Barba,1990:63), dilatando suas energias e suas ações, desenvolvendo um corpo dilatado (Decroux,1963:66), criando ou induzindo o espectador a criar algo entre eles. (Burnier,1994:29).

A relação ator-espectador, neste caso *não-interpretativo*, é diferente de um espetáculo feito a partir do texto: o ator, ao representar, ou *re-apresentar*, através de suas ações físicas codificadas, de certa forma, “ilude” o espectador. O ator não está interpretando Hamlet, mas emprestando a esse personagem suas ações físicas carregadas de organicidade. Ele não é Hamlet, o ator é ele mesmo em cena, mostrando suas ações vivas codificadas e nascidas de seu trabalho cotidiano, revelando, na realidade, as imagens que vêm incutidas nestas ações que absolutamente nada têm a ver com Hamlet. O espectador “pensa” estar vendo Hamlet, pois as ações do ator estão “vestidas” com um figurino, dentro de um cenário e um contexto, e também o texto o leva a esta conclusão; mas, na realidade, ele está vendo ações físicas e vocais que nada têm a ver com a personagem. Assim, dois níveis de compreensão são estabelecidos e percebidos pelo espectador: o do texto (a história de Hamlet) e o da organicidade da ação física viva e pulsante no ator. Também como exemplo podemos citar a cena do *Lobisomem*, pertencente a um dos espetáculos do LUME, chamado *Contadores de Estórias*. O ator, em nenhum momento, enquanto faz a cena, pensa ou age como lobisomem¹¹, mas está realizando uma sequência de ações físicas e vocais orgânicas, nascidas de um

¹¹ Posso afirmar pois sou o ator da cena. Adiante voltaremos a falar mais sobre ela.

trabalho com objetos (bastão e tecidos). Essas ações físicas e vocais, independentes entre si, foram montadas para fazer com que o espectador *veja* um lobisomem, dentro do contexto do espetáculo; mas o ator está, simplesmente, executando as ações vivas encontradas após uma busca interna em sua pessoa, dinamizadas pelo trabalho com os objetos citados. As imagens e associações que essas ações têm para o ator não interessa, desde que ela seja viva e pulsante. Elas independem do contexto proposto.

Existe aqui um paradoxo: ao mesmo tempo em que o ator “ilude”¹² o espectador, dentro do contexto da cena montada e estruturada, ele mostra toda sua veracidade e a sua vida, através de suas ações físicas e vocais, que são independentes e descontextualizadas em relação à cena.

Nesse caso podemos afirmar que as personagens, através das ações físicas e vocais, estão potencializadas antes mesmo do texto dramático e da personagem literária. Assim, o texto cênico é montado segundo um encadeamento de uma seqüência orgânica de ações físicas e vocais predeterminadas pelo ator, dentro de seu vocabulário, ligadas entre si de maneira clara e precisa. A essas pequenas ligações e transições entre as ações orgânicas, Luís Otávio Burnier deu o nome de *ligâmens*. Dentro dessa experiência cabe ao diretor a importante tarefa de encontrar uma seqüência orgânica entre as diversas ações físicas e vocais do(s) ator(es) e os seus respectivos *ligâmens*.

Dizemos que essa maneira particular de construção da cena e da personagem é uma maneira *não-interpretativa* de representação.

Como premissa básica podemos ter, então, uma primeira definição da diferenciação entre Interpretação e Representação: a *Interpretação* está intimamente relacionada com o texto dramático. O *intérprete* funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de

¹² A “ilusão”, nesse caso, não é uma intenção; mas é consequência natural

seu personagem são retirados a partir do texto e/ou em função deste. Sobre um ator *interpretativo*, Etienne Decroux conceitua:

O ator que chamamos de intérprete, como diríamos, o intermediário, o intermediador, é um autor de música dramática: aquela que ele compõe, mesmo se sem tomar nota, para as palavras daquele que toma o nome de autor. (Decroux, in Burnier 1994:52)

Por outro lado, a *Representação*, como já mencionado, independe do texto dramático. O ator cria a partir de si mesmo. Assim, sem informações preliminares ou dados para construção de seu personagem, ele necessita operacionalizar uma maneira nova de construção de sua arte. Ele necessita, então, de parâmetros objetivos que permitam a construção de uma cena independente de informações literárias, analíticas ou psíquicas. Esses parâmetros objetivos serão as *ações físicas e vocais orgânicas*.

O ator que não interpreta, mas representa, não busca um personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas. Esta diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator ao representar não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento, ele 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 suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. A forma como este processo se operacionaliza, deve ser tema de estudos dos atores. (Burnier, 199:22)

Todos os atores-bailarinos do teatro Oriental (Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, Odissi, Teatro Balinês), assim como os de técnicas codificadas Ocidentais como o Balé Clássico ou a Mímica Decroux, não partem do princípio da identificação psicológica ou da interpretação de um texto. Eles partem de elementos objetivos que são *apreendidos* durante anos de aprendizagem e treinamento. Eles buscam usar o corpo de maneira diferenciada, *extracotidiana*, utilizando, para isso o que Eugenio Barba chama de *técnica de aculturação*, onde o ator busca renegar o natural “*se impondo um*

outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de aculturação forçado, imposto de fora, como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano” (Barba, 1989 : 29).

Essa técnica de aculturação, no teatro Oriental, pode ser exemplificada nesta citação de Darci Yasuco Kusano, sobre o teatro Nô:

“Na mímica do Teatro Nô verifica-se a eliminação de todo elemento acessório, a redução ao essencial; não há expressões fisionômicas, apenas um código gestual que visa, com um mínimo de movimento, o máximo de expressão. [...] (usa-se) não a mímica de gestos reais, mas apenas a sugestão, o gesto altamente estilizado. A interpretação estilizada do Teatro NÔ, resultado de intensa dinamização interior e contenção corporal, obedece ao princípio do movimento do corpo aos 7/10, isto é, dar somente 7 passos, onde na realidade há 10. Por sua vez, a interpretação realista, base do teatro ocidental tradicional, seria o movimento do corpo aos 10/10, dar dez passos onde, na realidade, há exatamente 10. (Darci Yasuco Kusano, 1989 - 24)

O ator oriental aprende, desde o início de seu processo de formação, princípios e códigos específicos e particulares de utilização de seu corpo e também de sua energia. Regras e exercícios fixos são passados de geração em geração, como numa tradição oral.

No Ocidente os atores a quem chamamos de não-interpretativos, salvo em algumas técnicas *aculturadas* como a Mímica Decroux e o Balé Clássico, não se utilizam de um processo de *aculturação* forçado, imposto de fora, mas tentam buscar dentro de si, os mecanismos que o levem a essa maneira particular de utilização corpórea e energética na cena, criando uma *técnica pessoal de representação*. A busca dessa técnica pessoal poderia ser chamada de *técnica de inculturação* (Barba, 1995:190). Assim Eugénio Barba, Grotowski e o próprio Stanislavski levam seus atores a buscarem uma maneira individual e particular de estar em cena, diferenciada do cotidiano; uma maneira não habitual de comportamento cênico.

Se analisarmos atentamente os princípios e as bases de sustentação, tanto de técnicas *aculturadas* como *inculturadas* de representação, chegaremos a princípios de utilização do corpo que são comuns entre si. Assim, como exemplo, encontraremos tanto no Teatro Nô, como na Mímica Decroux, como no Kathakali, não formas iguais de se colocar em pé, mas um princípio comum que busca um certo desequilíbrio, um *se colocar fora de eixo* buscando, assim, um comportamento diferente do natural.

O estudo desses princípios comuns entre essas diversas técnicas codificadas de representação para o ator, nos levaria ao estudo da *Antropologia Teatral*, que é importante ponto de referência, mas não o objetivo principal desse projeto.

Sinto-me tentado a fazer uma relação direta entre as técnicas de *aculturação* e *inculturação* e o modo *não-interpretativo* de representar. Nesse caso, a *representação* subentenderia a necessidade de uma *técnica aculturada ou inculturada* de utilização do corpo e da energia, portanto, *extracotidiana*. Poderíamos dizer que, partindo dessa premissa, os atores que se utilizam de *técnicas aculturadas* de representação (como os orientais, por exemplo) ou aqueles que possuem uma *técnica inculturada* ou *pessoal* de representação (como os atores do Odin Teatret, por exemplo) *representam*, e não *interpretam*, pois se utilizam de princípios corpóreos e energéticos objetivos, apreendidos como a base da articulação de sua arte. Assim sendo, os *teatros orientais clássicos, com seus atores bailarinos aculturados, e o teatro ocidental, com seus atores inculturados [...]* são análogos no nível *pré-expressivo*. (Barba, 1995:190).

Assim, segundo Luís Otávio Burnier, o ator que representa está preocupado em:

1. *executar ações (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica); 2. estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa. Ele trabalha, portanto, com o corpo e a mente dilatados como coloca Eugenio Barba [...], com o equilíbrio de luxo [como*

coloca Decroux], com as oposições, contradições e os diferentes níveis de energia, criando uma segunda natureza [Jaques Copoau] profissional, que possui dois momentos, o de "revelação", no qual o ator se mostra, e o pré-expressivo [Barba], no qual ele se trabalha. Sua arte é como uma alquimia [Artaud], uma montagem de diferentes elementos, que se metamorfoseiam para o espectador. (Burnier, 1994:28)

Assim, não somente Decroux, mas Eugenio Barba com o Odin Teatret, Jerzy Grotowski com seu Teatro Laboratório, e inclusive o LUME, talvez todos filhos da mesma vontade de experimentação de Stanislavski, estão tentando buscar princípios que devolvam a liberdade de criação do ator. Princípios estes que façam o ator, e não mais o texto literário, voltar a ser o verdadeiro artista de sua arte de representar, o que somente aconteceu em momentos fugazes na história do teatro como, por exemplo, na *Commedia Dell'Arte*. Etienne Decroux tinha a mesma opinião sobre a relação entre ator e literatura:

[A literatura é] na verdade a concubina, a mais pegajosa. Este dragão de virtude, esta honesta diaba teve, portanto, sua escapada: por volta do século XVI, nos tempos da Commedia Dell'Arte, época na qual, contente celibatário, o ator fez a sua própria sopa: bons tempos. Helás a literatura voltou, "de passagem", dizia ela, para costurar um botão de cueca, aproveitou para verificar a vestimenta inteira: oito dias mais tarde, suas raízes vivificavam por dentro. (Decroux in Burnier 1994 : 39).

Essa predominância da literatura confunde-se com a história do próprio teatro Ocidental. Geralmente, a história do teatro é narrada tomando-se como base a própria literatura dramática. Nada mais natural, se levarmos em consideração que o documento escrito pode persistir ao tempo, enquanto a arte de ator, cujo veículo expressivo é seu corpo e voz, é efêmera e momentânea. No Ocidente, a arte de representar, por não estar embasada em

princípios objetivos e codificados¹³, faz com que, assim que um ator morra, sua arte de representar morra com ele.

Natural, mas também injusto, se pensarmos que o teatro é a arte de ator e não da literatura. Peter Brook coloca que para que o teatro exista basta “*um espaço, um espectador (que observa este espaço) e um ator (alguém que desenvolva alguma ação no espaço)*” (Brook, 1977:25). Ou ainda Grotowski “*Nós podemos definir o teatro como o que acontece entre o espectador e o ator*”. (Grotowski, 1971:31). Em ambos os casos a literatura não é sequer mencionada.

Sendo assim, parece-me lógico e necessário fazermos um rápido *feed-back* histórico do teatro Ocidental, além de realizar alguns apontamentos sobre o teatro Oriental, mas sob o prisma do ator, buscando, dentro dessa breve narrativa, princípios de *interpretação e representação*, além de, quando possível, buscar paralelos com as pesquisas *não-interpretativas* desenvolvidas no LUME.

Convém deixar claro, e frisar, que essa historiografia, fundamentada no ator/intérprete, está colocada aqui para situar rapidamente o leitor dentro do universo e do contexto histórico dessa busca de uma metodologia técnica não-interpretativa proposta pelo LUME (objetivo principal da dissertação). Como dito anteriormente, cada comparação e/ou aprofundamento dentro das questões a serem colocadas nesse resumo poderiam, em si, servir de material para outras dissertações.

Antes de iniciar, torno a liberdade de citar Ênio Carvalho, cujo estudo “*História e Formação do Ator*” foi importante ponto de referência:

¹³ Quando digo *princípios objetivos e codificados*, estou me referindo às artes cênicas que possuem uma estrutura que pode ser repassada através de uma pedagogia e um treinamento objetivo como o Balé Clássico ou a Mímica de Decroux, ou *técnicas aculturadas*

A história da arte dramática centrada no espetáculo, e, portanto, no ator, é a história natural de todo o processo humano. Este caminho não é de desenvolvimento simples, nem fácil, sofrendo, logicamente, espontâneas e naturais alterações. Ora cresce primorosamente, ora decai em crise e parece estancar, mais adiante avança significativos passos num arranque impetuoso, para mais uma vez retroceder... Assim, dialeticamente, vai correndo a história do ator. Como o processo formativo da história humana – reação e revolução -, altera-se e se aperfeiçoa em seu lento evoluir. Mas o ator em qualquer etapa segue sendo substancialmente o mesmo: elemento preciso de um espetáculo que, sem ele, nunca teria acontecido. (Carvalho, 1989:13)

O Ator na Historiografia

Grécia

Talvez a história da interpretação/representação remonte a própria história do homem.

Porém, o teatro como conhecemos hoje, teve suas origens na Grécia antiga, onde emergiu de festejos populares, como os Ditirambos e os cultos ao deus Dionísio. O primeiro ator que conhecemos respondia pelo nome de Téspis, no ano de 594 ou 595Ac. Sabe-se que se apresentava com um coro de aproximadamente cinquenta integrantes, ao qual acrescentava um prólogo e um discurso. O ator era conhecido como *protagonistés*. Além de ator, também foi o primeiro autor conhecido. Aqui percebemos, desde os primórdios, a íntima relação do ator e do texto dramático, já que o primeiro ator representava/interpretava o papel que ele próprio escrevia.

Ésquilo ficou conhecido como o segundo ator e também como o primeiro grande dramaturgo ocidental. É atualmente considerado “O Pai da Tragédia”. Introduziu a figura do segundo ator na cena, o *deuterogonistés*, criando, assim, o diálogo cênico, além de, também, aumentar as partes relacionadas a atuação

de representação codificadas e sistematizadas, que também podem ser repassadas de geração em geração, como aquelas utilizadas no teatro Oriental.

de suas peças em detrimento ao coro. Segundo Gassner, era um homem prático de teatro, sendo excelente diretor e encenador. Fez progredir a dança trágica, que era realizada pelo coro, "*desenvolvendo grande variedade de posturas e movimento, posto que treinava seu próprio coro*" (Gassner, 1974:27).

Surgiu, então, Sófocles, que por sua vez, diminuiu ainda mais a função do coro, reduzindo-o ao mínimo e relegando-o a segundo plano. Introduziu a figura de um terceiro interlocutor na tragédia, o *tritagonístés*, o que aumentou ainda mais a importância do ator.

São riquíssimos os estudos e reflexões provenientes, tanto das tragédias, como das comédias gregas. Como dito anteriormente, a escrita pode permanecer ao tempo, sendo, portanto, mais fácil traçar um panorama histórico segundo ela. Em relação às tragédias gregas, qualquer tipo de resumo histórico seria por demais superficial e taxativo. Existem estudos aprofundados sobre a dramaturgia de Ésquilo. Sobre Sófocles, a vida e a complexidade de seus diálogos, a perfeição de seu estilo e seu antropocentrismo, traçando novas linhas para o drama são analisados à exaustão. Sobre Eurípedes, considerado "O Moderno" e humanista, sabemos que cria, em suas tragédias, personagens cujo heroísmo torna-se humano além de "desmistificar" e ironizar os deuses. Porém, este breve resumo histórico não pretende estudar o teatro em relação à dramaturgia ou à tragédia, mas tentar situar o ator, e mais especificamente, as técnicas representativas e interpretativas de atuação, dentro desse panorama.

Ao contrário da dramaturgia grega, conhece-se pouco sobre como o ator grego atuava. Temos pouca informação sobre o treinamento e a preparação desse ator, tanto cômico quanto trágico, e o que era exigido pelos diretores/encenadores ou ensaiadores em termos de presença e movimentação cênica.

Sabe-se, por exemplo, que esse ator apresentava-se para um grande público, em teatros que comportavam em torno de vinte e cinco mil pessoas.

Por esse motivo, precisavam estar muito visíveis, e para tanto, usavam grandes e pesadas máscaras, alongadas e grotescas, feitas de linho, cortiça e madeira, aumentadas ainda mais com grandes adornos utilizados na cabeça, denominados *onkos*. Também calçavam coturnos (*coturni*) com uma sola de trinta a quarenta centímetros, além de enchimentos sobre os quais eram vestidas as túnicas e mantos com bordados que eram presos na altura do peito para dar a impressão de uma maior estatura.

Acredita-se que todo esse aparato fazia com que o ator tivesse uma movimentação cênica lenta e uma gestualidade grande. Dessa forma, *“um ator de um metro e oitenta, chegaria a dois metros e trinta ou mais, de modo que se arriscava a tomar um ignominioso tombo, se desse um passo descuidado”* (Gassner, 1974:31)

Talvez seja por esse motivo a importância dada pelo ator grego à sua voz. Sobre essa questão, Ênio Carvalho discorre:

Resultante mais de tradicional herança do que propriamente de estudo a respeito, a arte do ator grego consistiria numa maneira tipicamente religiosa de representar. Entre outras coisas, a máscara e a pesada vestimenta impediriam qualquer elaboração mais individualizada: os gestos ficavam assim, bastante ocultados. Segundo uma citação tradicional do teatro, cujo autor desconhecemos, o ator grego era uma voz e uma presença. (Carvalho, 1989: 19).

Também não podemos deixar de falar sobre um legado deixado pelos gregos, aos atores, que foi o uso da máscara. Segundo Albin Leski, *o emprego da máscara nas culturas primitivas é múltiplo; a mais freqüente é a máscara protetora, que deve subtrair o homem aos poderes hostis, e a máscara mágica que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados.* (Leski, 1976:49).

Esse uso da máscara no sentido de transferência de força, dá à ela um caráter de transformação do humano, que pode ser considerado a essência da representação. A máscara, em muitas manifestações cênicas, vem

acompanhando o ator, como se poderá se observar adiante, tanto nas *Atelanas* romanas como na *Commedia Dell'Arte*. Também no Oriente verificamos seu uso no Teatro Nô do Japão, na dança Balinesa, entre outras. No LUME estudamos o *clown* e seu nariz vermelho, considerada a menor máscara do mundo.

Roma

Roma tomou como parâmetro e moda a cultura helênica. Mesmo assim, atribui-se ao povo romano distintas manifestações teatrais.

Primeiramente, na região da cidade de Atela, de colonização grega, vemos surgir as *Atelanas*. Nessas manifestações teatrais os atores, como os gregos, também portavam máscaras, porém improvisavam diálogos retirados e inspirados na própria relação social da época.

As “personagens” das *Atelanas* se caracterizavam por padrões fixos de comportamento. Sendo assim, tínhamos o “**Pappus**”, que era um tipo bonachão e senil, vítima de piada e gozação de todos. Também encontramos “**Baccus**”: um camponês simples e infeliz nas aventuras amorosas, idiota e guloso. “**Maccus**” era gordo, inchado, imbecil e vanglorioso de seus feitos. “**Dossenus**” era um pseudo-filósofo, e achava tudo saber. Era dono de uma retórica totalmente absurda e sem nexos. (Carvalho, 1989:23)¹⁴

As apresentações desse tipo de espetáculo eram realizadas nas ruas, e os atores, muitas vezes amadores, se inspiravam na imitação da própria população, improvisando, com isso, situações comuns da comunidade local. Vemos aqui, claramente, o germe do que se transformaria, mais tarde, na *Commedia Dell'Arte* italiana, também com os tipos fixos de padrão de comportamento e cada ator, também, portador de máscaras.

¹⁴ passim

Outra manifestação que tomou força em Roma foram os *Mimos*. Esses, diferentes das *atelanas*, não se utilizavam de máscaras nem mesmo de textos. Utilizavam, como meio de expressão o próprio corpo. “O caráter essencial ficava com a expressão mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança. A origem desse gênero de espetáculo, assim, estaria nas danças primitivas em honra aos deuses, as quais imitavam os animais, os atos e as paixões do homem, os deuses da vegetação e da fecundidade, daí o seu caráter, às vezes, obsceno” (Carvalho, 1989:19).

Em ambos os casos percebemos atores que utilizavam como ferramenta de inspiração e criação a *imitação*, estilizada ou sarcástica, de homens ou animais encontrados no cotidiano. Quero chamar a atenção sobre esse fato pois o LUME também se utiliza da *imitação* do cotidiano como uma ferramenta do ator, na coleta e catalogação de ações físicas e vocais não-interpretativas. O uso posterior dessas ações pode resultar em uma montagem cênica. Como visto, não é recente o uso da imitação pelo ator como ferramenta de trabalho, o que é recente é o estudo de *como* essa imitação pode auxiliar o ator na criação de um método de trabalho e sua formação; e também *como* a imitação pode ser usada, não de uma maneira sarcástica e estilizada, mas como meio de descoberta de um canal objetivo para que o ator possa entrar em contato com sua pessoa, dinamizando suas energias potenciais. Retomaremos esse assunto mais tarde.

Com relação ao teatro declamatório, a cultura romana recebeu forte influência da cultura helênica. Porém, os romanos eram mais voltados para jogos violentos, corridas, pelo circo e pelas competições de arena. Assim, no período final do Império Romano, esse teatro, talvez tentando acompanhar essa tendência popular, cada vez mais violenta e decadente, tornou-se uma manifestação degradante. Os atores constituíam companhias, sob a coordenação de um primeiro ator, sendo que os outros atores eram escravos. Recebiam soldos conforme a hierarquia dentro da companhia e podiam ser punidos, com castigos corporais inclusive, caso fossem vaiados em cena. Em

muitos casos, depois de uma série de bons serviços, podiam receber a *carta de alforria*, o que os tornava livres para, inclusive, formarem outra companhia.

Nos espetáculos dessas companhias tudo era permitido. *Eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada (carvalho, 1989:27).* Cortava-se ao vivo os braços e pernas de escravos para se conseguir um "realismo" vivo. Escravas eram submetidas a cenas de sexo. Cenas fictícias, mas que ilustram muito bem essa decadência teatral romana, podem ser vistas no filme de *Satyricon*, de Fellini. *O Teatro em Roma foi, aos poucos, tornando-se espetáculo deprimente, atingindo um nível de degradação tal que a sociedade sentia náuseas ante as execráveis encenações. (Carvalho, 1989:25).*

Idade Média

Com o advento do cristianismo, e também em função do teatro decadente de Roma, a Igreja passa a decretar concílios, anátemas e proscritões que excomungavam, não somente os atores, mas também suas mulheres e filhos. Mesmo assim o teatro conseguiu sobreviver na clandestinidade e na obscuridade através dos atores e companhias ambulantes de mimos, histriões, jograis e saltimbancos. Dessa forma, *os mimos retornam à vida primitiva e errante, [e] um tipo especial de teatro, vindo da atelana primitiva, logo irá constituir a Commedia Dell'Arte, a primeira grande escola de ator na evolução da história do teatro. (Carvalho, 1989:28).*

Porém, a partir do século X, com a função de catequizar a população, a própria igreja, que séculos antes proibira as manifestações teatrais, passa a lançar mão de encenações dramáticas sobre a paixão de Cristo ou mesmo de textos sagrados. Surgiram, a partir daí, os *tropos*, pequenos diálogos religiosos com um acréscimo poético e musical. Esses tropos culminaram no século XVI em grandiosas encenações do drama da paixão de Cristo, com gastos

fabulosos em cenários e figurinos. Esses grandes espetáculos litúrgicos eram denominados de *Mistérios*.

A encenação desses *mistérios* tinham particularidades de país a país. A Inglaterra era o país onde esse tipo de encenação era mais acabada e aperfeiçoada: ali os *mistérios* eram formados basicamente por espécies de carroças que paravam nos lugares, apresentando, cada uma, uma cena diferente. Um ator, chamado também de expositor, era o responsável pelo cavalo que puxava a carroça e também por dar as devidas explicações teológicas. Assim o espectador podia assistir ao mistério sem sair do lugar. Na França, o palco era formado por estrados fixos e profundos, através dos quais o espectador devia se deslocar. Na Alemanha, o *mistério* acontecia em um palco espacial e tridimensional onde os cenários se cruzavam e os atores podiam se deslocar de um lugar para outro. (carvalho, 1989:32)¹⁵

Nota-se que, apesar da relação ritualística estabelecida pelos mistérios, o mais importante não era o ator em si, mas o espetáculo que, pela beleza e grandiosidade, poderia demonstrar o imenso poder de Deus. Como nos esclarece Carvalho, o ator era somente uma pequena peça do espetáculo:

De um modo geral podemos dizer que o ator (dos mistérios) não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular. Quanto mais o assunto se ligava à Bíblia, tanto menor eram as possibilidades de livre criatividade. Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados. Considerando ainda, que eram diletantes, raramente poderiam conseguir mais do que a repetição dos gestos aprendidos. (Carvalho, 1989 : 33)

¹⁵ passim

Essa colocação de Carvalho nos remete a pensar que o ator dos mistérios funcionava como uma espécie de alegoria litúrgica, preso em formas gestuais prefixadas, sem possibilidade de uma criação cênica real, não cabendo a ele nem uma relação de interpretação e nem de representação, mas uma relação simplesmente alegórica no que diz respeito à cena.

Renascimento

Com o declínio da Idade Média e o nascimento do antropocentrismo e da burguesia, o teatro passa a querer recuperar o modo de representação helênico. Textos clássicos de Sêneca, e comédias consideradas eruditas, como as de Plauto e Terêncio, começaram a ser novamente montados, e toda a dramaturgia criada a partir de então deveria seguir as regras das unidades dramáticas de *ação, tempo e espaço*, definidas por Aristóteles, em sua *Poética*.

As apresentações, ao contrário dos *Mistérios*, começaram a ser realizadas em salas fechadas. O espectador, portanto, não mais caminhava pela cena, mas era, agora, um espectador-observador. Esse “acondicionamento” da representação em uma sala fechada mudou consideravelmente o modo de interpretação/representação do ator, em relação àquele dos mistérios: *O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos tornaram-se mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuances relativas ao caráter, idade, sexo e situação social da personagem. A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram, também, elementos da interpretação da palavra, daí ela ser revestida de um caráter declamatório. Quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão. Um dado fundamental à interpretação teatral do ator começa a ganhar importância: a mímica do rosto e expressão facial.* (Carvalho, 1989:39).

Até o momento, tanto na Grécia, como em Roma, na Idade Média e mesmo nesse teatro renascentista “erudito” que estamos discutindo no

momento, as informações sobre o modo de representar/interpretar são escassas e a formação dos atores geralmente eram embasadas no treinamento visando a declamação de textos, no caso um *intérprete textual*. No teatro “popular”, a formação e treinamento do ator era realizada, basicamente, através de imitação do cotidiano e da utilização cômica desse material na cena.

Porém, no renascimento, é dentro desse mesmo teatro popular, em uma linha paralela, mas completamente diferente do “teatro de sala” definido pelas unidades de tempo, espaço e ação, que vamos encontrar a *Commedia Dell’Arte* italiana, considerada por muitos estudiosos como o primeiro laboratório do ator e primeira escola do ator moderno. Esse paralelismo entre o teatro “erudito” e “popular”, no renascimento, é muito bem retratado por Ruggero Jaccobi:

O dualismo entre o teatro literário e o teatro popular ressurgue na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Cortes é escrito, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é improvisado, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais. (Jacobbi 1956:22)

Por que esses *resultados exclusivamente teatrais*? talvez porque o ator de *Commedia Dell’Arte* improvise. Não a partir do nada, mas a partir de um roteiro, chamado de Canovaccio, e principalmente de ações e gestos corporais definidos por seu tipo fixo conseguidos após seqüências de exercícios preparatórios. Essa suposta prisão técnica é que dá a liberdade ao ator da *Commedia Dell’Arte* de simplesmente improvisar. Não *improvisar a personagem*, mas *improvisar com a personagem*, o que é, essencialmente diferente, pois, o ator, nesse caso, trabalha *a partir de* ações pré-elaboradas e “guardadas” em seu repertório, e não criando as ações à medida que improvisa.

Esse conceito de *improvisação codificada* também é utilizado no LUME, especificamente no trabalho de *clown*, pois este, assim como as máscaras da *Commedia Dell'Arte* “se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles numa dinâmica de ação e reação. Esta interação com os espectadores e também com outros clowns significa uma possibilidade de alteração da seqüência das ações do clown. Por isto falamos em improvisação codificada, como nos canovacci da *Commedia Dell'Arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o clown improvisa com suas ações que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros.” (Burnier, 1994:270)

Como consequência dessa especialização técnica, todo o espetáculo de *Commedia Dell'Arte* era baseado no ator, e não mais no texto dramatúrgico, já que esse não existia. O que os atores seguiam, como já mencionado, era uma espécie de roteiro de situações, denominado de Canovaccio. O ator também não se apoiava no espetáculo grandioso, já que a *Commedia Dell'Arte* era apresentada em tablados, praticamente sem cenário. Esse repertório adquirido pelo ator era repassado, assim como no teatro oriental, de geração em geração.

O ator de *Commedia Dell'Arte* treinava habitualmente sua voz, seus gestos, procurando despersonalizá-los, ou seja, *aculturá-los*. Seu treinamento diário incluía o estudo da dança, da música, do mimo, da esgrima, exercícios de circo e prestidigitação.

As personagens, assim como nas atelanas romanas, utilizavam máscaras de tipos fixos de personalidades (depois passaram a ser meia-máscara). Hoje são conhecidos pelo nome de *Máscaras da Commedia Dell'Arte*: Algumas das mais comuns são: o Arlechinno, Brighella, Pantalone, Dottore, Capitano, Colombina, os Enamorados (únicos sem máscaras). Cada um deles com um tipo diferente e específico e com uma partitura física e vocal particular.

É importante observar aqui, não a *Commedia Dell'Arte* em si, com a descrição pormenorizada de cada máscara e tipo, mas o que ela suscita enquanto à arte de ator, no sentido de sua autonomia artística em cena. Aqui o texto perde sua majestade. Acaba qualquer tipo de *interpretação*, seja ela bíblica, helênica, trágica e/ou erudita. Aqui o ator, pura e simplesmente *representa*, através de mecanismos e repertórios próprios. Abaixo está um trecho de Gherardi que descreve essa independência do ator italiano de comédia:

Os comediantes italianos não aprendem nada com o coração, lhes é suficiente, para interpretar uma comédia, apenas ter observado o sujeito (a personagem) um momento antes de estar em cena. Também a mais bela de suas peças é inseparável da Ação [...] Quando se diz de um bom comediante italiano, fala-se de um homem que tem profundidade, que atua mais pela imaginação que pela memória, que compõe interpretando tudo aquilo que diz, que sabe usar (secundar), tudo aquilo que encontra em cena, ou seja, que casa muito bem suas ações e suas palavras com a de seu comparsa, que sabe entrar imediatamente em qualquer jogo cênico e em todos os movimentos que o outro lhe propõe. Ele não é como um ator que atua simplesmente com a memória: ele jamais entra em cena sem empregar nela, instantaneamente, aquilo que tenha aprendido pela emoção, ficando de tal modo ocupado, que sem se ligar aos movimentos e gestos de seu companheiro, segue seu roteiro com impaciência furiosa de se livrar de seu papel como de um fardo que o fatiga demais. (Gherardi in Carvalho, 1989:58)

A *Commedia Dell'Arte* serviu como movimento teatral de *representação* instigador para muitos reformadores do século XIX e XX, exercendo forte influência, particularmente, sobre Meyerhold. Ferdinando Taviani tem um estudo muito perspicaz sobre desenhos antigos que mostram atores da *Commedia Dell'Arte*. Segundo ele, é perceptível os *princípios recorrentes* estudados hoje, na antropologia teatral, na postura corpórea dos desenhos:

Os atores das gravuras da Recueil Fossard são caracterizados pelos gestos, que dilatam as tensões orgânicas e demonstram, de uma maneira enérgica, as forças que regulam um corpo em movimento. A dilatação do gesto é

usada para além da construção de uma caricatura: ela dá energia à presença cênica do ator. Isso é particularmente evidente na personagem de Pantaleão: ele é um velho, mas o ator compõe a figura com gestos amplos e vigorosos. Ele não imita, por exemplo, o andar de um velho encurvado, mas o reconstrói por meio de um contraste, que transmite a idéia de um velho sem reproduzir sua fraqueza. As costas são tão curvadas, que se tornam poderosas como uma mola comprimida. Cada passo é maior que o passo normal, de modo que o equilíbrio precário do velho é reconstruído por meio de um desequilíbrio, que implica mais uma abundância que uma falta de energia. (Taviani in Barba e Savarese, 1995:148).

Mas a *Commedia Dell'Arte* e o ator têm seu apogeu até meados do século XVIII, quando Carlo Goldoni a “textualiza” com o intuito de ligá-la mais à moralidade e à poesia. Isso deve-se ao fato da sociedade burguesa exigir uma dramaturgia que ditasse sua ideologia. Novamente a literatura volta a ser a “senhora da cena”, e o ator fica relegado a um academicismo gestual/vocal formal e estático ditado por códigos de comportamento que colocava as regras da aristocracia, levando o gesto a uma estilização.

O Ator no Oriente

Assim como na *Commedia Dell'Arte*, os atores orientais não interpretam um espetáculo a partir de um texto, mas utilizam-se de ações, de um repertório e de um vocabulário corpóreo e vocal objetivo e codificado, apreendido durante anos de preparação técnica, fazendo com isso uma *representação cênica*.

Como exemplos de técnicas codificadas e sistematizadas de representação no Oriente podemos citar: o Kathakali e a dança Odissi na Índia, o Nô e o Kabuki no Japão, a Dança Balinesa em Bali, a Ópera de Pequim na China, entre outros.

No Oriente, a relação entre arte e religião ainda possuem laços estreitos e a técnica de ator é repassada de geração em geração, através de uma relação mestre/discípulo. Dentro dessa relação, o aprendizado começa muito cedo, com sete ou oito anos de idade, indo até dezesseis ou dezolito anos. Outra

característica é a de que, em algumas dessas técnicas, o ator se especializa em um determinado papel, aprimorando-o até o fim de sua vida, outro paralelo à *Commedia Dell'Arte*.

Cada ação possui um significado cultural e ritual particular e uma codificação de ações que é própria. É praticamente um teatro feito de símbolos. Essas ações e gestos, por serem simbólicos, fogem à lógica corporal cotidiana e buscam um equivalente teatral extra e supra-cotidiano. Isso significa que o ator oriental aprende novas maneiras de equilíbrio corpóreo, ações específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e principalmente uma técnica de dilatação de seu corpo muscular através de treinamentos específicos para a manipulação da quantidade e qualidade da energia que será utilizada na cena, buscando, assim, uma organicidade dentro da aparente mecanicidade das ações codificadas¹⁶, enfim, aprende, como já dito, uma *técnica aculturada de representação*.

*[O ator de kathakali] não exterioriza os estados emocionais de maneira mecânica. A expressividade, ou melhor, a verdade de cada ação de sua face só é convincente se ele engaja sua imaginação e seus recursos psicofísicos e mentais. (Bouffonneries, n. 9 : 20)*¹⁷

Essa extra-cotidianidade corpórea é também aplicada aos figurinos e às máscaras, que são muito utilizadas. Quando não se usa máscara, geralmente existe uma maquiagem muito forte e desenhada, que funciona como tal, como podemos verificar nos atores de Kathakali e da Ópera de Pequim.

Tive a oportunidade de fazer um workshop prático com um mestre de Ópera de Pequim, Lee Bou Ning, em 1993, onde foram trabalhados alguns exercícios práticos através de ações simples como *olhar para baixo*, *olhar para cima*, apontar. A complexidade contida nessas ações, aparentemente simples, davam a dimensão da linguagem corpórea utilizada. A ação de *Olhar para*

¹⁶ Todos os conceitos aqui colocados serão discutidos no decorrer da dissertação.

Cima utilizava o princípio de oposição no corpo todo. O joelho deveria estar flexionado em oposição a cabeça, que olhava para o alto; as mãos estavam em oposição em relação ao peito e ao ombro, em uma posição nada confortável e absolutamente nada cotidiana. Para essa ação, era também utilizado o que a antropologia teatral dá o nome de "*princípio da negação*", na qual a ação sempre começa na direção oposta àquela do destino final.

Lee Bou Ning descreveu-nos, durante o workshop, alguns detalhes sobre o cotidiano de trabalho de um ator aprendiz de Ópera de Pequim. São de oito a dez anos de trabalho, em regime de internato, onde os atores dividem o trabalho da seguinte forma, de segunda a sábado :

6 às 7:30	Artes Marciais e Trabalho com Energia
8 às 12	Aulas Escolares
12 às 14	Almoço
14 às 18	Treinamento Prático
19 às 21	Treinamento Prático

Dentro desse treinamento prático, os atores aprendem a cantar, dançar, encenar e também realizam práticas de circo e acrobacias.

Obviamente, esse contato com a Ópera de Pequim foi superficial. Seriam necessários anos de treinamento para adquirir, no corpo, essa técnica. O importante, nesse caso, foi ter tomado contato com princípios técnicos pré-expressivos, tratados na antropologia teatral, que viria a conhecer, corporal e intelectualmente, somente mais tarde.

O Butoh foi um outro contato prático com uma manifestação cênica oriental. Foram realizados intercâmbios, mais aprofundados em relação aquele da Ópera de Pequim, com a atriz-bailarina de butoh Natsu Nakajima (Japão), e mais recentemente com a também atriz-bailarina de butoh Anzu Furukawa (Japão).

¹⁷ Tradução do original em Francês : Renato Ferracini e Ana Cristina Colla

Convém aqui retratar, em rápidas palavras, a história do Butoh, e algumas reflexões sobre esses intercâmbios para mostrar ao leitor, tanto como os atores orientais “modernos” trabalham de maneira prática sua arte, como para mostrar alguns paralelos com o trabalho desenvolvido no LUME.

Antes da Segunda Guerra Mundial havia no Japão dois tipos de dança/teatro¹⁸, a tradicional (principalmente Kagura, Buyo, Bugaku, Nô) e a já ocidental (balé clássico e moderno). Foi o crescente desenvolvimento da dança moderna no Japão que possibilitou o nascimento do Butoh, uma manifestação artística surgida nos anos sessenta como negação à rígida tradição cênica japonesa.

O movimento Butoh começou com este espírito de revolta. Dançarinos como Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, Yoshito Ohno, Mitsutaka Ishii juntaram forças para criar performances com o intuito de quebrar regras, irritados com as formas existentes e com as estruturas da dança tradicional. Mais do que performances, estes eventos eram uma espécie de *happening*. Eles pensavam a dança como uma maneira intensiva de existir, e não apenas como veículo de uma mensagem ou como simples organização do espaço. Eles não queriam falar através do corpo, mas ao contrário, *deixar o corpo falar por si só*.

A intenção do dançarino de Butoh é encontrar a relação com seu mundo mais profundo, inconsciente, revelando, por exemplo, os elementos obscuros e a perversidade que nós todos possuímos.

Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno foram os fundadores do Butoh. Kazuo Ohno foi professor de ginástica nos anos 30 e depois estudou dança com Baku Ishii, o introdutor da dança moderna no Japão, e com Takaia Eguchi, que trabalhou dança moderna com Mary Wigman, na Alemanha.

A partir de 1954, Ohno conheceu Hijikata, e juntos definiram os limites, os princípios e as direções, fixando a estética e criando as técnicas necessárias

para o desenvolvimento do Butoh. “Se Kazuo Ohno é a alma do Butoh, Tatsumi Hijikata é o seu arquiteto.” (Viala, 1988:14).

Durante os últimos quinze anos, com o Japão tomando a frente da economia mundial, o Butoh vem atraindo e conquistando o público ocidental, igualando o nome de seus coreógrafos ao dos grandes coreógrafos contemporâneos da dança ocidental. Cabe ressaltar, novamente, que no Oriente, o teatro e a dança significam a mesma coisa, não havendo esta separação tão comum no Ocidente.

Kazuo Ohno é o maior divulgador do Butoh no mundo, tendo, inclusive, introduzido o Butoh no Brasil. Sua primeira vinda foi em 1986 com o espetáculo “Admirando a Argentina”, que causou grande impacto no público, principalmente entre os artistas. Logo a seguir, outros representantes do Butoh vieram ao Brasil para *workshops* e apresentações: Sankai-Juku, Byakko-sha, Natsu Nakajima, Anzu Furukawa, entre outros.

O Butoh é uma manifestação artística cuja principal característica está no processo de *elaboração técnica individual do performer*, tendo como base, no entanto, uma série de princípios extraídos do teatro Nô e Kabuki e da dança ocidental Clássica e Moderna, princípios estes que regem o uso do “*corpo-vivente*” em situação de *representação*, como estuda a antropologia teatral. O Butoh, portanto, não propõe uma técnica fechada, “universal” e *aculturada*, mas metodologias para a busca de uma elaboração técnica pessoal para o performer. Como visto, os objetivos dos trabalhos realizados do LUME trilham caminhos que permitem um diálogo e uma troca com os métodos do Butoh, pois seus atores-pesquisadores também buscam processos que permitam e induzam o ator a uma elaboração técnica pessoal, codificada e objetiva.

O Butoh é uma manifestação ainda em fase de elaboração técnica; portanto, ele propõe antes, metodologias de busca em detrimento a técnicas

¹⁸ Convém dizer que no oriente não existe uma separação clara entre dança e teatro.

fechadas, sendo esse outro ponto de encontro e intercâmbio entre o Butoh e o LUME.

A linguagem da dança, proposta pelo Butoh, tanto em Natsu Nakajima, como em Anzu Furukawa, possui elementos próprios, que imprimem sua particularidade. Tentamos, nesses encontros, extrair deles o que pudesse vir a contribuir com nossas pesquisas.

Natsu Nakajima, em seus intercâmbios com o LUME, buscou embasar os atores em exercícios do butoh, propondo exercícios de criação cênica a partir de danças livres, realizadas a partir do material imagético de cada ator. Natsu dizia que o ator-dançarino não deve dançar as emoções, mas dançar os sentimentos. Dançar as emoções, dizia ela, era dançar apenas o homem e esquecer de dançar a flor, a lua, a galinha. Essas são definições e imagens poéticas, mas são colocadas aqui para mostrar o nível de liberdade proposto por Natsu em relação à busca da vida cênica, realizada pelo próprio ator. Outra questão importante era a relação com o “nada”, o “vazio”. Natsu argumentava que, para um ator ser ou mostrar algo novo, antes, ele deve ser “nada”, estar “vazio” para poder deixar a dança aparecer. *A vida da dança somente aparece do vazio e do nada*, dizia ela¹⁹.

Com Anzu Furukawa trabalhamos a aplicação cênica de ações corpóreas e vocais pessoais do ator. Durante os trabalhos, Anzu transformou essas ações pessoais a tal ponto que o ator acabou por perder a referência orgânica e mecânica da ação. Outra particularidade é que a ação física, para Anzu, não era um material individual, mas coletivo. Uma ação particular de um ator pode ser imitada por outro ator. Esse é um conceito de coreografia que faz com que os atores-dançarinos busquem uma organização espacial e conjunta, viva. Isso, de certa forma, vem chocar-se com a maneira de trabalhar do LUME, já que o núcleo busca uma *técnica pessoal* de representação e essa “vida” deve

ser encontrada em cada ação individual do ator. Nesse caso, a ação mecânica ou “viva” não é criada pelo ator, mas imposta de fora (proposta por Anzu), exatamente como em uma coreografia. Cabe ao ator, então, buscar os elos de conexão com a sua pessoa dentro dessa estrutura coreográfica preestabelecida.²⁰

Esses exercícios e intercâmbios propostos pelo butoh não serão analisados dentro dessa dissertação, pois não é esse o objetivo, mas certamente seus princípios e propostas estarão inseridos dentro do processo proposto pelo LUME, como caminho de descoberta de uma *técnica pessoal*.

Todo esse caráter simbólico do teatro Oriental, assim como essa maneira particular de utilização do corpo, da presença do ator em cena, inspiraram grandes nomes do teatro Ocidental como Eugenio Barba, Brecht e Artaud e o próprio Grotowski, que diz ter bebido da fonte da Ópera de Pequim chinesa, o Kathakali indiano e o Nô japonês.

Sobre o teatro Oriental, Brecht tem um escrito denominado “*Efeitos de Distanciamento na Arte dramática Chinesa*”, onde coloca:

Estamos perante a expressão artística de uma técnica primitiva, um estágio primitivo da ciência. É do testemunho da magia que o artista chinês extrai seu efeito de distanciamento.
(Brecht, 1978 : 62)

Artaud, em outro artigo intitulado “*Teatro Ocidental e Teatro Oriental*” diz:

¹⁹ Essas são afirmações e imagens usadas por Natsu Nakajima nos workshops práticos ministrados no LUME, em 1994 e 1996.

²⁰ Essas reflexões e informações sobre Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e também os dados sobre a história do Butoh foram baseadas e retiradas tanto do Relatório Científico sobre a pesquisa temática desenvolvida no LUME: *Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano – Mimeo – 1998*, como também de Relatórios Científicos individuais dos atores pesquisadores do LUME, mais especificamente de Ana Cristina Colla – *Mimeo – 1998*, assim como dos relatórios científicos e projetos de intercâmbio entre o LUME e Natsu Nakajima – *Mimeo – 1995, 1996*. Convém dizer que participo como ator-pesquisador tanto da reflexão como da parte prática da pesquisa temática *Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano*, como também participei como ator-pesquisador nos intercâmbios entre Natsu Nakajima e o LUME. Até o presente momento, o conteúdo desses textos e relatórios ainda não foram publicados, mas estão à disposição na Sede do LUME.

A revelação do teatro balinês deu-nos uma idéia física e não-verbal do teatro pela qual o teatro está dentro dos limites de tudo que pode acontecer em cena, independentemente do texto escrito, ao contrário do teatro como o concebemos no Ocidente, ligado ao texto e limitado por ele. [...] No teatro Oriental, de tendência metafísica, oposto ao teatro Ocidental, de tendência psicológica, as formas tomam posse de seus sentidos e suas significações em todos os planos possíveis, ou, se quiserem, suas conseqüências vibratórias não se projetam num só plano, mas sobre todos os planos do espírito, simultaneamente. (Artaud, 1983 : 56) (sic)

Eugenio Barba, depois de ser assistente de Grotowski, vai a Índia e toma contato com o Kathakali. Depois, em Oslo - Noruega, funda o Odin Teatret. Suas pesquisas sobre a antropologia teatral baseiam-se nos elementos comuns e recorrentes encontrados na comparação de técnicas codificadas Orientais e Ocidentais, cuja primeiras reflexões encontram-se no livro "A Arte Secreta do Ator".

Como pode-se observar, o Teatro Oriental tem servido de referência para muitas pesquisas Ocidentais contemporâneas, talvez por mostrarem a possibilidade de um fazer teatral baseado no ator. Os atores orientais aliam um certo virtuosismo físico à uma presença cênica e manipulação de energia pouco vista em palcos Ocidentais²¹. O efeito de distanciamento, que Brecht vê nos atores chineses, talvez seja a extrema naturalidade dentro do artificial, além de um corpo orgânico e vivo dentro de uma plasticidade extracotidiana, causando um encantamento que ao mesmo tempo, estranha. Esse mesmo distanciamento visto por Brecht pode inspirar uma busca objetiva e técnica de elementos físicos e corpóreos que levem a essa organicidade, como é o caso da pesquisa atual de Eugenio Barba, a antropologia teatral, ou ainda aos delírios metafísicos e espirituais de Artaud.

²¹ Tive a oportunidade de assistir a vários espetáculos Orientais na ISTA (International School of Teatret Antropology ou Escola Internacional de Antropologia Teatral) de 1994 em Londrina, além de ter tido acesso a vasto material videográfico na sede do Odin Teatret (Holstebro-Dinamarca), através de seminário prático realizado de 25 de Novembro à 23 de Dezembro de 1997 entre o LUME e o Odin Teatret.

Para nós, atores, o teatro Oriental deveria ser observado, estudado e praticado. Não através de suas formas. Afinal, essa formalização somente tem sentido dentro do contexto cultural em que essa manifestação teatral está inserida; mas porque pode ajudar-nos na prática de seus princípios, principalmente os elementos físicos e energéticos que possam produzir no ator a consciência muscular de uma presença corpórea dilatada e uma organicidade cênica. Por esse motivo o LUME promove intercâmbios com pesquisadores, atores e atrizes do teatro Oriental, buscando elementos técnicos que auxiliem o ator em sua busca de uma *técnica pessoal de representação*.

Através de uma técnica aculturada e extracotidiana, embasada somente no vocabulário e no repertório de suas ações físicas e vocais, e sem a *interpretação* concreta de um texto dramático, podemos afirmar que tanto os atores Orientais como os atores da *Commedia Dell'Arte* utilizam-se de técnicas *não-interpretativas*, ou seja, *representam* seus papéis através de elementos, basicamente, corpóreos e vocais.

Contemporâneos

Stanislavski

O filósofo Denis Diderot escreveu, no século XVIII, um tratado denominado "*O Paradoxo do Comediante*", onde colocou alguns pontos básicos sobre a arte de representar/interpretar. Para ele o ator deveria abominar toda e qualquer sensibilidade ou emoção no ato da representação/interpretação, pois a emoção, dizia Diderot, é da personagem e não do ator. Nesse caso, o ator não deve *ser* mas *parecer ser*.

Com esse tratado, Diderot vai abrir um ponto polêmico, inaugurando uma discussão, dentro do contexto cênico, e mais especificamente, da arte de ator, que a partir de então se estabeleceu com mais afincos: RazãoxEmoção, CorpoxAlma. Na verdade, essa discussão, do ponto de vista filosófico, foi

inaugurada muito antes, no Séc. XV com Decartes. Do ponto de vista cênico, será retomada, no debate entre os diferentes pesquisadores, no Séc. XIX e XX.

Se Diderot foi o primeiro a escrever um tratado sobre o ator/comediante, Constantin Stanislavski foi o primeiro a querer estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do ator. O trabalho de Stanislavski pode ser dividido em duas grandes partes: *O trabalho do ator sobre si mesmo*, e *o trabalho do ator sobre a personagem*. O primeiro é condição básica para o segundo.

No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade. (...). A arte começa quando não existe papel, existe somente o "eu" em uma dada circunstância da peça (...). O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles. (Stanislavski, in Toporkov, s.d.:156)

Assim Stanislavski propunha ao ator representar/interpretar sempre com sua própria pessoa, procurando uma situação equivalente à da personagem. O ator não era a personagem, mas era ele mesmo:

[O ator deveria] envolver-se por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas idéias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações, instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada. (Janô, 1986 : 12)

Ou ainda, nas palavras do próprio pesquisador russo:

Cada diretor possui a sua própria maneira de trabalhar sobre a personagem e seu próprio modo de sublinhar seu plano para o desenvolvimento desse trabalho: não há regras fixas. Entretanto, as fases iniciais do trabalho e os procedimentos psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas devem ser respeitados com exatidão. (Stanislavski, 1965:160)

Se pensarmos que o ator cria a partir de si mesmo, então Stanislavski propõe um sistema que independe da estética naturalista ou realista. Na

verdade, esse “sistema” proposto por Stanislavski refere-se a um nível pré-expressivo do ator e é independente das escolhas poéticas e ou estéticas do diretor. Pensando sem preconceito, não se trata de realismo ou naturalismo, mas de um processo indispensável para a natureza criadora, que é o corpo-mente orgânico. (Ruffini in Barba, 1995:151,152)²². Dessa forma, o ator torna-se independente da direção, e também, e principalmente dos *ismos* que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si.

Primeiramente, na pesquisa dessa pré-expressividade e corpo-mente orgânico, Stanislavski tentou buscar no inconsciente a fonte criativa do ator. Para isso tentou criar “caminhos” para se chegar a ele, como exercícios para ativar o que ele chamava de *memória emotiva*, ou ainda o “*se*” *mágico*. Também buscava a conscientização e a transformação em corpo/voz das ações decorrentes da busca dessa fonte criadora - o inconsciente.

Outra grande contribuição do pesquisador russo foi a de estabelecer aos atores ocidentais uma obrigação de trabalho cotidiano e treinamento em adição ao trabalho dos ensaios e da performance. Assim, o ator poderia estar sempre preparado para poder captar e transformar em corpo os impulsos criativos mais sutis durante o trabalho de ensaios.

Já no final de suas experiências, deu uma importância decisiva para o *Método das Ações Físicas*, chegando a revisar, e mesmo a negar algumas de suas afirmações anteriores:

Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou: O que é a natureza dos “estados emocionais” do ator em cena? Konstantin Sergeyevich olhou surpreso e disse: “Estados emocionais” ? O que é isto? Nunca escutei falar. Não era

²² Passin

verdade, esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski.
(Toporkov: sd:157)

Stanislavski talvez tenha percebido, no final de suas pesquisas, que o subconsciente fazia parte de um universo abstrato do qual os atores não podiam ter qualquer controle.

Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas. (Toporkov, s.d.:160).

Dessa forma o ator devia buscar expressar-se, não mais através de estados emotivos e abstratos, mas através de algo concreto, como as ações físicas. Nessa fase, Stanislavski passou a chamar a Memória Emotiva de *Memória Corporal* e mais tarde Grotowski vai nos falar de *Memória Muscular*. Grotowski relata que no início de seu trabalho era obcecado e fanático por Stanislavski, achando que o método proposto pelo mestre era a chave para todas as portas da criatividade. Somente depois passou a buscar um caminho independente. (kumiega, 1985:110)²³

Stanislavski foi um homem em permanente estado de auto-transformação. Suas pesquisas terminaram somente com sua morte. Portanto é perigoso afirmar que existe um método ou um sistema fechado estabelecido de Stanislavski. São muitos os pontos deixados em aberto, principalmente aqueles que se referem à memória emotiva e ações físicas, haja visto as citações aparentemente contraditórias acima, do próprio Stanislavski. Também são muitas as superficializações e preconceitos decorrentes da cristalização desse suposto método. O próprio Grotowski descreve essa cristalização como um *assassinato de Stanislavski depois de sua morte* (kumiega,1985:110) e ainda cita exemplos bem específicos de passagens em que as pesquisas de Stanislavski são invalidadas por seus próprios seguidores.

²³ Passin

Um desses exemplos é o uso indiscriminado do relaxamento. Stanislavski observou que a tensão tem um foco central no corpo – diferente para cada indivíduo. O excesso dessa tensão deve ser rechaçada pelo ator, pois esse excesso pode prejudicá-lo em seu trabalho cênico. Assim ele deve descobrir, por si mesmo, o foco central dessa tensão, encontrando um relaxamento com possibilidade imediata de movimentação. Porém, em alguns casos, esse relaxamento é aplicado indiscriminadamente como uma solução geral para todos os problemas encontrados no treinamento e na cena. (Kumiega, 1985:110)²⁴

Stanislavski teve um discípulo para cada uma das suas fases, e cada discípulo se prendeu à sua fase particular; daí as discussões de ordem teológica. Stanislavski estava sempre fazendo experiências e não sugeriu receitas, mas sim os meios pelos quais o ator poderia descobrir-se, respondendo em todas as situações concretas à pergunta: "Como se pode fazer isso?". Reside aqui o essencial. Naturalmente, ele tirou tudo isso da realidade do teatro de seu país, do seu tempo. [...] Um realismo existencial, acho eu, ou quase um naturalismo existencial. (Grotowski, 1967:176).

Stanislavski buscou no trabalho do ator uma organicidade, uma vida e uma ética colocando-o novamente em um patamar privilegiado dentro de sua própria arte. Trabalhou baseado no texto, sim, mas também, e principalmente, preocupou-se em fazer com que o ator buscasse dentro de si mesmo as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte. A partir do momento em que Stanislavski coloca o trabalho *sobre si mesmo* como condição precedente para o trabalho com a *personagem*, ele re-inaugura um reinado que tinha se perdido na *Commedia Dell'Arte*: o ator como senhor do espetáculo. Se seu ator *representa* ou *interpreta*, talvez não tenhamos dados para uma afirmação conclusiva. Em seu trabalho vemos momentos de interpretação, quando trabalha a partir do texto, e de representação, quando

²⁴ Passin

trabalha a partir do ator. E por outro lado, não cabe a essa dissertação taxá-lo mais uma vez, promovendo, talvez, mais *um assassinato após sua morte*.

O mais admirável em Stanislavski é que ele era um ator, um ator que resolveu querer entender os mecanismos de sua vida e organicidade cênica, impondo-se as perguntas: *Como se faz...? Como se consegue...?* Buscou e pesquisou no subconsciente, no corpo, na técnica, nas ações físicas, no treinamento, na ética, no espetáculo, em si próprio, nos outros atores, nas outras linhas aparentemente contraditórias, como o Laboratório que entregou a Meyerhold. Buscou desde o começo até o fim de sua vida profissional.

Talvez tenha sido o primeiro ator-pesquisador do século XX.

Meyerhold

Meyerhold fez parte do Teatro de Arte de Moscou, cujo diretor era Stanislavski, durante quatro temporadas. Sua função, dentro da companhia, era basicamente a de ator. Em 1902, aproveitando uma reestruturação, abandona o Teatro de Arte e busca uma nova estética cênica. Logo tornou-se um anti-realista e tentou buscar, na cena e no ator uma nova maneira de articular o falar teatral. Logo depois, Stanislavski oferece ao seu ex-pupilo a possibilidade de dirigir um Estúdio Laboratório Experimental. Esse estúdio nasceu com o objetivo de experimentar formas cênicas diferentes daquelas estudadas no Teatro de Arte de Moscou.

Meyerhold queria um teatro mais “teatral”, menos realista e mais simbólico e estilizado. Apesar de ser apontado como um grande encenador moderno, Meyerhold mostra em seus escritos um profundo respeito e uma grande consciência do papel do ator, pois, como ele mesmo dizia, *o teatro é a arte do ator*. (Meyerhold, 1942:89). Sobre isso escreveu:

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e sua arte de

movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar em teatro qualquer tablado, não importando onde nem como, abstendo-se dos serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica... (Meyerhold, 1942:75)

Ou ainda:

O diretor desse teatro se limita a guiar o ator, em lugar de dirigi-lo.[...]. Se limita ao papel de ponte entre a alma do autor e do ator. Convencido da arte do diretor, o ator coloca-se defronte ao espectador e a chama artística brota desses princípios livres : a arte do ator e a fantasia criativa do espectador. O ator se liberta do diretor como este se libertou do autor. (Meyerhold, 1942 : 57)

É impossível deixar de pensar que essas são as raízes do teatro pobre de Grotowski, quando coloca que o teatro nada mais é que o momento fugaz que ocorre no encontro entre o ator e o espectador, e da citação de Peter Brook, que tomo a liberdade de transcrever novamente, quando diz que para a existência do teatro basta “*um espaço, um espectador (que observe este espaço) e um ator (alguém que desenvolva alguma ação neste espaço)*” (Brook, 1977:25).

Como visto, o mais importante para o ator de Meyerhold era o movimento. Ele devia saltar, cantar, dançar e fazer malabarismos, quase como um ator da *Commedia Dell'Arte*, talvez sua grande inspiração. A partir daí, foram desenvolvidos exercícios práticos corpóreos que desenvolvessem no ator essa capacidade de realizar movimentos teatrais. Foi criada a Biomecânica, um sistema de treinamento físico, a disposição de uma concepção construtivista do espetáculo.

Meyerhold exigia, dentro dos exercícios propostos da biomecânica, uma racionalização e uma precisão total dos movimentos. Os atores desenvolviam um golpe de vista preciso. Aprendiam a calcular seus movimentos, de maneira individual ou coletiva. Isso tinha como consequência uma movimentação do

espaço cênico mais livre e com maior expressividade. Meyerhold acreditava que se a forma era precisa, a organicidade, as entonações e as emoções também o poderiam ser, pois estas seriam determinadas pela posição do corpo. Aqui percebemos em Meyerhold o mesmo princípio de memória muscular utilizado por Stanislavski. Segundo Meyerhold, a atuação do ator não é outra coisa que o *"controle das manifestações de sua excitação"* (Meyerhold, 1942:198). Assim sendo, um ator não deveria *sentir* uma emoção em cena, mas sim, *expressá-la através de uma ação física*. Neste ponto, podemos dizer que a biomecânica de Meyerhold esbarra no sistema de ações físicas proposto por Stanislavski, e mesmo no objetivo proposto pelo LUME.

Outros pontos da pesquisa de Meyerhold também esbarravam em Stanislavski:

O problema fundamental do teatro contemporâneo é preservar o dom da improvisação que possui o ator, sem transgredir a forma precisa e complexa que o diretor conferiu ao espetáculo. Estive falando ultimamente com Stanislavski: pensa igual. Ele e eu tentamos uma solução para esse problema como os construtores do túnel abaixo dos Alpes: cada um avança por seu lado, mas em alguma parte, no meio, nos encontraremos seguramente. (Meyerhold, 1942:127)

Se substituirmos, na citação acima, a palavra *improvisação* por *liberdade de expressão*, entendemos claramente que ambos os pesquisadores buscam elementos que proporcionem, aos atores, uma liberdade de articulação de sua arte dentro da estrutura fixa do espetáculo.

Percebemos aqui que, se analisarmos a historiografia do teatro, baseando-se nas técnicas de atuação propostas, vamos verificar pontos em comum entre pesquisadores que são praticamente inconciliáveis quando analisados através das estéticas propostas por cada um: o naturalismo de Stanislavski é praticamente o oposto do construtivismo de Meyerhold. Na análise dos princípios técnicos do ator não devemos analisar os *ismos* que são as formas expressivas de cada época, mas os *pré-ismos* que identificam os princípios pré-expressivos do ator. O próprio Decroux dizia, *"as artes não se*

assemelham em suas obras, mas em seus princípios” (Decroux in Burnier, 1994:89).

Há um material videográfico na sede do Odin Teatret em Holstebro – Dinamarca, contendo demonstrações técnicas de biomecânica do ator Gennadi Bogdanov, uma delas na ISTA²⁵ de Copenhagem de 1996, comentada por Eugenio Barba, e outra sem data, aparentemente nos anos 80, além de cenas raras de treinamento prático de biomecânica, realizadas por atores do Estúdio Laboratório de Meyerhold, na URSS de 1923, e também cenas da aplicação da biomecânica em cenas do espetáculo “*O Inspetor Geral*”, dirigido por Meyerhold, em 1926, também na URSS²⁶.

Estudando esse material podemos perceber, nos exercícios e aplicações da biomecânica, elementos pré-expressivos trabalhados pelo LUME e estudados pela Antropologia Teatral, como princípios recorrentes nas técnicas codificadas de representação, tanto Ocidentais, como Orientais. Nos exercícios propostos e criados por Meyerhold e seus atores, observa-se elementos e princípios pré-expressivos que serão estudados mais adiante, como desequilíbrio, contra-impulso, impulso, *stops* precisos, além de uma utilização particular da relação peso/gravidade e tensão corpórea. O resultado disso na cena (ao menos nos vídeos citados) mostra os atores em ações extracotidianas, dilatadas e não mecânicas, ou seja, existia uma vida cênica, não realista, mas real e aparente.

²⁵ International School of Theatre Antropology, ou, Escola Internacional de Antropologia Teatral. Tem sua sede em Holstebro-Dinamarca, mas tem como objetivo ser uma “escola de pesquisa itinerante”. De tempos em tempos, reúne, em algum país sede, pesquisadores de teatro e atores Ocidentais e Orientais para pesquisar, em conjunto, elementos recorrentes e pré-expressivos comuns em diferentes representações codificadas. Todas as sessões são documentadas em vídeos, que ficam arquivados na sede em Holstebro-Dinamarca. A sede do Odin Teatret fica no mesmo prédio.

²⁶ Tive acesso a esses vídeos através de um intercâmbio prático realizado entre o LUME e o Odin Teatret, em Novembro e Dezembro de 1997. Até esse momento somente tinha tido acesso à biomecânica de Meyerhold através de livros, comentários e fotos.

Adiante estudaremos, também, exercícios práticos realizados no LUME que, certamente, não possuem a *forma* da biomecânica, mas possuem esses *princípios recorrentes* e orgânicos.

Artaud

Não podemos afirmar categoricamente que Artaud concebeu um método de representação e/ou interpretação, legando-nos exercícios precisos e práticos como o fizeram Stanislavski e Meyerhold. Poderíamos citar o trabalho sobre a respiração, realizado sobre um sistema de tríades e técnicas de expressão, baseado em ensinamentos da Cabala, permitindo-lhe criar uma espécie de sistema complexo segundo o qual um tipo de respiração pode corresponder a um tipo de emoção. Mas as anotações de Artaud não são muito claras nesse sentido.

Sua maior contribuição está na transformação do sentido do fazer teatral, propondo um teatro não mais baseado na linguagem literária, mas em uma linguagem física que tenha como objetivo principal atingir os sentidos do espectador. Propõe a *criação total*, que é a transgressão, no palco, do habitual cotidiano e a ampliação dos limites conhecidos da arte.

Acreditava que o teatro era uma arte autônoma e independente e o proclamava como o “*único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo ...*” (Artaud in Esslin 1978 : 66)

A cena teatral deveria conter sonhos, pesadelos e obsessões do ser-humano, transformados em corpo, para que isso pudesse liberar o inconsciente da platéia.

Temos, portanto, de um lado a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige ao organismo todo; de outro, uma intensa mobilização de objetos, gestos e signos utilizados em um espírito novo. A parte reduzida feita para o entendimento leva a uma compressão energética do texto; a parte ativa, feita para a emoção poética obscura torna obrigatória os signos concretos. As palavras pouco falam para o espírito; a extensão

e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo quando feitas de palavras. (Escritos de Artaud, 1983:78)

O importante de salientar, em Artaud, é sua compreensão de que o teatro deve atingir o público em um nível profundo de compreensão e sensação. “Não é à mente ou aos sentidos de nossa platéia que nos dirigimos, mas à sua existência como um todo” (Artaud in Esslin, 1976:29). E para atingir esse lugar desconhecido do espectador, Artaud propõe uma fisicalização dos sentimentos e das emoções no ator, transformando-as em signos visíveis e causando, na platéia, um impacto físico direto. Acreditava que essa nova linguagem teatral de signos pré-codificados concretos teria o poder de comunicar imediatamente.

Para Artaud, o ator deve usar sua musculatura afetiva, pois ele é um atleta do coração e da paixão, e através de um mergulho físico pessoal, o ator deve ser capaz de aumentar sua gama de emoções e conseguir uma expressão plena. “O Segredo dessa tarefa está em se exacerbar os centros do magnetismo nervoso do homem – o esforço e a tensão – serão os meios de se levar o ator a reconhecer e localizar [essa expressão plena]”. (Janô, 1986:21)

Ter a consciência da obsessão física dos músculos a vibrarem de afetividade, equivale, tal como no jogo de respiração, a dar rédea solta a essa afetividade, em toda a sua força, concedendo-lhe um alcance mudo, mas profundo, de extraordinária violência. (Artaud in Janô, 1986:23)

Artaud também coloca seu teatro como uma espécie de ritual entre o espectador e o ator. Penso que o objetivo principal que Artaud coloca para o ator, como instrumento dessa ritualização, não deixa de ser, também, um ritual eterno entre seu corpo e sua alma, em eterna comunhão.

A crença em uma materialidade fluida da alma é indispensável para o ofício do ator. Saber que uma paixão é material, que está sujeita às flutuações plásticas da matéria, outorga um império sobre as paixões, ampliando nossa soberania. Alcançar as paixões por meio de suas próprias forças ao invés de considerá-las abstrações puras confere ao ator a maestria de um verdadeiro curandeiro. Saber que a alma tem uma expressão corporal permite ao ator alcançar a alma

em sentido inverso e redescobrir seu ser por meio de analogias matemáticas. (Artaud in Máscara, ano 2 vol 9-10,; 28)

Segundo Grotowski, Artaud representa estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa de possibilidades do ator, mas sua proposta, se analisarmos do ponto de vista prático, são divagações e poemas em relação a este. Ele sabia claramente, como podemos verificar acima, que o corpo possui um centro e que as energias psíquicas deviam ser transformadas em corpo; mas as poucas ferramentas que nos dá para tal fim, geralmente, conduzem a estereótipos como por exemplo, no caso citado, o qual cada respiração conduz a determinada emoção. Porém, quando propõe que o ator estude a respiração, está possibilitando ao ator uma amplitude de possibilidades estéticas muito fértil, mas não podemos dizer que isso seja uma técnica. (Grotowski:1987:177)²⁷

Grotowski

As propostas de Artaud e Grotowski tocam-se na filosofia. Grotowski, segundo suas próprias palavras, propõe uma *técnica de "transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação". (Grotowski, 1987:14)*

Ao contrário de Artaud, Grotowski não se limita a "divagações", mas busca encontrar exercícios e trabalhos objetivos para que esse "transe" e essa "transiluminação" possa transformar-se em corpo. Chega à conclusão que fórmulas de interpretação/representação teatrais levam a estereótipos. A partir daí, calca sua pesquisa no que ele chama de '*via negativa*', trabalho através do qual o ator não aprende uma coletânea de técnicas estabelecidas o descobre maneiras de *como demonstrar irritação, como representar Shakespeare ou como andar*. Mas a pergunta que deve ser feita ao ator é: "*Quais são os obstáculos que o impedem de realizar o ator total, que deve engajar todos os*

²⁷ Passin

seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?” (Grotowski, 1987:180)

Essa pergunta, trabalhada na prática, leva o ator a encontrar meios pessoais de desbloqueio desses obstáculos, encontrando assim, uma *técnica pessoal de representação*. Essa constatação é importante pois, dessa forma, esse trabalho não cria uma técnica única, mas um método que pode ser aplicado individualmente, gerando “vários métodos”. Mesmo assim, Grotowski não concordaria com essa afirmação. Ele não considera seu trabalho em teatro como sendo um novo *método* que possa ser aplicado, e nem ao menos o considera algo novo. Considera, sim, essa opção do ator, como um *meio de vida e de conhecimento* (Kumiega, 1985:12). A citação abaixo mostra como Grotowski entende a proposta de seu trabalho:

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá à estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminam de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem : aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações. (Grotowski, 1987:186)

Para Grotowski, o ator, antes de pensar, deve agir: deve pensar com o corpo, pensar em ação. Também coloca o conceito de Ator Santo: “*é o ator que realiza uma ação de auto-penetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo - a mais dolorosa, que não é atingida pelos olhos do mundo*” (Grotowski, 1987:30).

Buscava também o “teatro pobre”, essencial e ritualístico, baseado única e exclusivamente na ação e nessa “*transiluminação*” do ator.

Nesse ponto podemos fazer um paralelo com a busca dos atores-pesquisadores do LUME, tanto no que diz respeito ao ator “*transiluminado*” de Grotowski, como o *atleta afetivo* de Artaud, nas palavras de Carlos Roberto Simioni, co-fundador do LUME:

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.²⁸

Hoje Grotowski está fechado com seus atuais “atores”, em Pontedera, Itália, realizando uma pesquisa que alguns dizem ser teatral e outros não. Sabe-se, através de suas palestras e dos escritos de Thomas Richards, seu assistente, que esse trabalho baseia-se numa espécie de ritualização com engajamento físico e vocal total dos atores, utilizando-se músicas e/ou mantras. Na verdade, qualquer definição seria equivocada.

Acredito que não importa se o que Grotowski está fazendo hoje seja teatro ou não. Importa dizer que esse pesquisador revolucionou o modo de ver teatral do século XX e deu uma gama de pesquisa praticamente infinita para os atores. Grotowski, seguindo Stanislavski, confirma a figura do ator como o responsável total do fazer teatral. Em seu *teatro pobre*, a única figura

²⁸ Carlos Roberto Simioni, Mimeo, 1998. Esse conceito de matriz colocado por Carlos Simioni será mais explicitado abaixo.

importante é o próprio ator, e para que ele domine e ilumine esse espaço entre sua pessoa e o espectador, ele deve *doar-se* por completo.

O Ator de Grotowski *representa* no sentido mais puro da palavra. Desde Stanislavski, passando por Meyerhold, Artaud e agora Grotowski, a palavra *interpretação* (no sentido descrito acima de intérprete do texto literário) veio perdendo espaço à medida em que o ator, cada vez mais, passa a ter domínio de sua arte. Cada vez menos ele está atrelado ao texto literário e/ou dramático e cada vez mais vai encontrando parâmetros objetivos de articulação de seu corpo e sua alma, sem a necessidade de uma personagem. Cada vez menos vê-se “perdido” com a falta de técnicas objetivas que permitam seu corpo articular seu fazer teatral e cada vez mais encontra ferramentas para que essa articulação seja realizada. Claro que não estamos falando das estéticas de cada um desses atadores e pesquisadores, mas das técnicas e/ou métodos de representação por eles propostos.

Brecht

Para Bertold Brecht a função do ator é conhecer profundamente relações e comportamentos sociais para poder demonstrar isso de forma consciente, descritiva e sugestiva. Para Brecht, o ator deve ser cerebral e *intérprete* de seu tempo e impedir que o espectador se identifique com a personagem da peça, além de *mostrar* estar consciente de que está sendo observado em cena.

Brecht não busca atingir o aspecto afetivo do espectador para que este não comprometa a lucidez de seu raciocínio e de sua razão. Nessa linha, busca uma platéia pensante, que, ao final do espetáculo, sem passar por uma descarga emotiva, possa levar questões a serem analisadas.

Ao tentar descrever o que seria a Nova Técnica de Representação (1940), Brecht acrescenta que o ator deve indicar um Gestus para que fique claro que ele está mostrando algo, para que o espectador possa fazer comparações sobre o comportamento humano. O Gestus, que substitui o princípio de imitação, estabelece sempre um objetivo social; ele reflete o gestus social do ator. O ator poderá recorrer à empatia durante

os ensaios iniciais, evitando sempre qualquer tipo de identificação prematura. Deve ler o papel com espanto e contradição antes de memorizá-lo; deve avaliar bem o desenrolar dos fatos. O ator deve mostrar alternativas, outras possibilidades e que ele está representando uma das variantes possíveis. Brecht considerava um bom exercício, para evitar a identificação, o ator assistir a um colega ensaiar seu personagem. (Carvalho, 1989:88).

O ponto aqui é que Brecht propõe ao ator não “encarnar” a personagem, mas *narrar as ações dessa personagem que se desenrolaram em algum momento do passado. Para ilustrar tais ações e torná-las plenamente compreendidas pelo público, ele executa os movimentos que a personagem fez, imita o tom de sua voz, repete suas expressões faciais, porém apenas como se os estivesse citando. O estilo brechtiano de interpretação é o da interpretação entre aspas. (Esslin, 1979:141).*

Brecht descreve um técnica da arte de atuação através de um efeito de distanciamento, chamado de *Verfremdung Effekt* ou ainda, de *efeito V*. Como já dito, esse efeito visa conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Em seu escritos “*A Nova Técnica da arte de Representar*” (Brecht, 1964:79) o ator de “Mãe Coragem” diz que, como condição necessária para essa análise, tanto o palco como o ator devem estar desprovidos de qualquer atmosfera “mágica” e nenhum campo de hipnose. O ator, segundo, Brecht, jamais chega a metamorfosear-se integralmente em cena. Ele não é Lear nem Harpagon, mas as *apresenta*. Para evitar essa metamorfose, os atores podem utilizar-se de alguns recursos técnicos como recorrer à terceira pessoa e ao passado, assim como a intromissão de indicações e comentários sobre a encenação e sobre a personagem.

Sobre a polêmica questão da emoção em Brecht, ele mesmo diz que as experiências do Efeito V na Alemanha levaram-no a verificar que também se suscitam experiências emocionais por meio do distanciamento:

O efeito de distanciamento não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de

emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos da emoção, não temos em mente uma revelação e uma escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em consequência do ator provocar em si, a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos. (Brecht, 1964 : 60)

Brecht também se preocupa em colocar, em vários de seus estudos, que esse teatro distanciador não significa vulgarização ou simples “estilização” cênica. Não significa um estilo forçado. “O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. (Brecht, 1964:61). [ele], quando descrito, resulta muito menos natural do que quando realizado na prática”. (Brecht, 1964:85).

Apesar da grande quantidade de escritos e preocupação de Brecht em buscar uma prática de atuação, e consequentemente, uma técnica dessa proposta para ator, concordo com Grotowski quando coloca que “Brecht explicou coisas interessantes sobre as possibilidades de uma forma de representação que envolvia o controle discursivo do ator sobre suas ações , o *Verfremdung Effekt*. Mas isto não era realmente um método. Era mais um tipo de dever estético do ator, pois Brecht não se perguntou, na verdade: “Como se pode fazer isso? “. Embora indicasse algumas explicações, estas se limitam ao plano geral... Certamente Brecht estudou a técnica de ator com grandes detalhes, mas sempre do ponto de vista do diretor.” (Grotowski, 1987:77)

Em função dessa visão de diretor, Brecht buscava, de certa forma, esse intérprete como veículo para uma questão social maior, que se transformou em sua busca estética. O ator tem a função de *mostrar* alguém, *mostrar* um gestus social, *mostrar* uma situação. Com a função de *mostrar* alguém, nesse caso, o ator priva-se da possibilidade de ~~se~~ *mostrar*, ou ainda, de desnudar-se, como coloca Grotowski e mesmo Stanislavski. Para instrumentalizar-se, o ator não necessita realizar uma busca interna dentro de sua pessoa, mas fora, dentro

do contexto e das relações sociais. Com a função de *mostrar* a personagem, o ator coloca-se entre a personagem e a platéia, transformando-se, assim, em um *intérprete* da personagem.

Essa questão *interpretativa* do ator em Brecht então, não tem seu ponto nevrálgico na emoção. Costuma-se dizer que Stanislavski buscava a emoção enquanto Brecht a descartava. Acho essa questão uma superficialização de ambas as afirmações. Podemos verificar afirmações *anti-emoções* do próprio Stanislavski e *pró-emoções* do próprio Brecht, mesmo dentro desse pequeno estudo, que não pretende ser profundo. Não é a falta de emoção que faz um ator interpretativo. Também a questão do *efeito V* não determina isso. Do ponto de vista da questão extracotidiana do trabalho do ator, podemos até mesmo encontrar pontos em comum em Brecht e Stanislavski. Neste último, por meio do *"se mágico, por meio de uma codificação mental e mesmo através dos métodos de ações físicas, os atores alteram seu comportamento cotidiano, mudam sua maneira habitual de ser e materializam a personagem que vão retratar. Este também é o objetivo da técnica de distanciamento de Brecht, ou gesto social. Ela sempre se refere ao ator que, durante o processo de atuação, modela seu comportamento cotidiano natural em comportamento cênico extracotidiano, com evidências e subtextos sociais"*. (Barba, 1995:189)

O mesmo acontece entre Brecht e Grotowski.

Em Grotowski, o ator mergulha dentro de si, pode trazer a tona uma corporificação com um significado extracotidiano não "reconhecível" pelo espectador, forçando, necessariamente, um outro nível de comunicação. O espectador, portanto, *distancia-se* de seu cotidiano e mergulha em um nível simbólico e sócio não-reconhecido, proposto pelo ator, mesmo dentro de seu "transe". Brecht, de certa forma, também busca esse outro nível de comunicação, forçando o ator a *mostrar* ao espectador outros aspectos não percebidos do *gestus* social, forçando, também, um outro nível de comunicação. Isso talvez explique porque tanto Grotowski como Brecht têm no

teatro oriental, mais especificamente na Ópera de Pequim, uma fonte de inspiração e análise, mesmo projetando-se em caminhos tão diversos, quanto à questão estética.

A diferença, talvez, esteja no aspecto *diretor*, colocado acima, na citação de Grotowski. Enquanto Stanislavski e Grotowski partem da figura central e individual do ator para o trabalho da criação teatral para, somente então, colocar o ator dentro de uma estética determinada, Brecht parte da estética para criar a sua técnica de *interpretação*, e isso, de certa forma, determina todo o seu trabalho, criando o ator com o objetivo *interpretativo* – como *intérprete social* de sua época.

Eugenio Barba e o Odin Teatret

Eugenio Barba fundou o Odin Teatret em 1964 em Oslo – Noruega e posteriormente transferiu-se para Holstebro na Dinamarca. Antes disso havia sido assistente de Grotowski em seu teatro laboratório.

Tem na disciplina do treinamento cotidiano e sistemático a base de seu trabalho, fazendo com que seus atores busquem uma auto afirmação e uma auto transformação, acreditando que somente essa auto-revolução poderá tornar-se uma revolução teatral e/ou social.

Dessa forma, assim como Grotowski, Barba faz com que cada ator busque, dentro de si, material físico e orgânico para seu trabalho. Como consequência natural dessa “busca interna”, cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma *técnica pessoal de representação*.

Além de Decroux, o centro de pesquisas do ator da Dinamarca, NORDISK TEATER LABORATORIUM, mais conhecido pelo nome do núcleo central deste centro laboratorial, o Odin Teatret, chegou a elaborar e codificar não uma, mas várias técnicas pessoais de representação para o ator, a partir de métodos e sistemas de trabalho por eles desenvolvidos. Influenciado pelas experiências do polonês Jerzy Grotowski e pelas técnicas do teatro do sul da Índia, o

Teatro Kathakali; Eugenio Barba, diretor deste centro, partiu na busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para o ator. Um dos pontos interessantes do trabalho de Barba está no fato de ao mesmo tempo em que se supre uma urgente necessidade do ator, ou seja, preenche a ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação para o performer, respeita-se um inegável dado da cultura Ocidental: a individualidade. Assim, cada ator elabora a sua própria técnica.²⁹

A partir da observação de conceitos técnicos aplicados e descobertos por seus atores nesse trabalho de treinamento e tecnificação do corpo e voz, comparando-os com técnicas codificadas orientais e ocidentais, Barba percebe princípios comuns e recorrentes de alguns elementos cênicos. Resolve tentar separar esses princípios e estudá-los, dando origem a Antropologia Teatral e a ISTA (International School of Theatre Anthropology), onde, esporadicamente, se reúnem, em sessões internacionais, estudiosos de teatro e antropologia teatral e principalmente atores e dançarinos Orientais e Ocidentais, buscando, em suas manifestações cênicas, princípios recorrentes e comuns.

Os atores do LUME realizaram (a ainda realizam) intercâmbios práticos com o Odin Teatret, principalmente com alguns de seus atores. Passaremos a descrever alguns, determinando, assim, pontos comuns e diferentes em relação ao trabalho do LUME.

Carlos Roberto Simioni, ator-pesquisador e co-fundador do LUME, trabalha com o grupo de Iben Nagel Rasmussen, no projeto “Vindenes Bro” (Ponte dos Ventos) desenvolvendo uma pesquisa conjunta há dez anos. Segundo Carlos Simioni, Iben se utiliza de aspectos mecânicos e formais para construção de uma cena. Porém, se ela utiliza apenas estes aspectos na construção de um espetáculo, este corre o risco de se tornar puramente mecânico. Para que isso não aconteça, Iben contrabalanceia e coloca outro

²⁹ Luís Otávio Burnier, Relatório Científico para UNICAMP – Mimeo, 1993

elemento nesta estrutura mecânica: a variação de energia do corpo dos atores, entendendo energia, nesse caso, como a intensidade de força que o corpo muscular necessita para se deslocar no espaço. A aplicação cênica de diferentes níveis dessa intensidade empregada no tônus muscular gera diferentes densidades na estrutura cênica.

Assim sendo, o fator de vida e organicidade na cena é responsabilidade, quase única, dos próprios atores, que, de certa forma, impedem a mecanização através da manipulação da energia e da dilatação corpórea a partir desses trabalhos e exercícios. Convém dizer que os atores-pesquisadores do LUME assimilaram, no treinamento cotidiano, através de Carlos Roberto Simioni, esses mesmos exercícios propostos por Iben Nagel Rasmussem, e serão objetos de estudo mais tarde.

Tanto Iben, como Eugenio Barba, podemos dizer, também trabalham de uma maneira não-interpretativa. A cena e a personagem não são construídos tomando por base o texto, mas através de ações físicas e vocais. Em relação ao trabalho do LUME, o que difere, é a maneira como estas ações são “coletadas”.

O trabalho do Odin Teatret, na figura de Eugenio Barba, e consequentemente na figura de Iben que trabalha com Barba há trinta anos, parte de ações físicas coletadas mecanicamente, através de improvisações, trabalho com bastões, figuras com bastões ou a transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas como correr, beber um copo d'água, entre outras.

Como exemplo, podemos citar um exercício para coleta de ações, proposto por Iben no último espetáculo de seu grupo de trabalho “*Vindenes Bro*”. O nome do espetáculo, em língua dinamarquesa é “*Lykken Vender Som Hurtigt Om...*” que poderia ser traduzido como “*A sorte, às vezes, te dá as costas...*”. O exercício é denominado VERBOS ATIVOS.

Através de verbos simples, mas que possam possibilitar ações concretas, como BEBER, MASTIGAR, PROTEGER, SERRAR, MORDER, LAVRAR apenas para citar alguns, Iben pede aos atores que apliquem esses verbos na mecanicidade muscular, utilizando para isso, todo o corpo. A utilização do *corpo todo* sempre implica uma ação maior, além da ação cotidiana e pantomímica que o verbo poderia propor. Posteriormente, Iben cria uma seqüência dessas ações e a utiliza na cena, descontextualizando a ação e o verbo de seu caráter semântico.

Logicamente, a transformação dessa ação ou seqüência mecânica em ação ou seqüência orgânica viva é função e trabalho do ator, devendo este encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua pessoa e suas energias.

É por esse motivo que Eugenio Barba coloca que, a experiência da ligação entre a dimensão física e mecânica do trabalho do ator com sua dimensão interior não constitui um ponto de partida, mas um *ponto de chegada*, sendo esse o objetivo do ator. Iben, assim como Barba, parte do mecânico para o orgânico, dentro de uma concepção não-interpretativa de representação.

Isso difere fundamentalmente da concepção não-interpretativa de construção de cenas e personagens do LUME. Aqui os atores, a priori, já possuem um vocabulário de ações físicas e vocais orgânicas, nascidas do trabalho cotidiano de treinamento e das linhas de pesquisa do LUME. Cabe ao diretor encontrar as ligações e criar a seqüência orgânica para as ações já vivas. Nas pesquisas desenvolvidas no LUME, os atores-pesquisadores concluíram, como já citado acima, que a junção entre mecanicidade e organicidade pode constituir um *ponto de partida* no trabalho de ator, através da codificação de matrizes orgânicas nascidas de seu trabalho cotidiano.

O trabalho entre Kai Bredholt, também ator do Odin Teatret, e o LUME tem apenas três anos. Portanto, a reflexão ainda não pode ser profunda. A idéia inicial foi trabalhar o ator e a cena a partir de músicas coletadas durante a

pesquisa de campo na Amazônia e no Brasil Central. Como músico, Kai concebe a cena a partir do ritmo que a própria música propõe. A partir daí, pesquisa o material do ator, arranjando e amoldando a idéia da cena a esse material. Ambos, ator e diretor, ficam abertos para esse rearranjo em função da cena. Nesse segundo encontro os atores-pesquisadores do LUME seguiram, de certa forma, fielmente, a concepção de cena de Kai. Em um próximo encontro a idéia é a de que a concepção seja criada em conjunto³⁰.

* * *

Sabemos que as fontes e os estudos não param por aí. Se por um lado, os métodos codificados e sistematizados ocidentais são poucos; por outro lado são muitos os atores e diretores que através da prática ou da teoria buscaram dizer, ou ao menos, organizar e refletir suas experiências, tentando encontrar termos para tentar dizer algo quase indizível, que é a arte de ator.

Um deles foi Etienne Decroux, considerado o pai da mímica moderna, que conseguiu o grande feito de codificar e sistematizar, no curto espaço de uma vida, uma técnica de *representação* para o ator tão rica e complexa que é comparada às técnicas codificadas orientais. Luís Otávio Burnier, criador do LUME, foi seu discípulo e deu-nos a oportunidade de experimentar, em nossos corpos, algumas noções básicas desse trabalho. Os princípios são os mesmos (e é possível que sempre o sejam) de uma técnica orgânica e extracotidiana: segmentação corpórea, desequilíbrio, impulso, contra-impulso, ação e organicidade.

Discutirmos cada um desses atores ou "*cientistas do corpo cênico*", encontrando princípios comuns e relações com o trabalho desenvolvido no

³⁰ Essas reflexões sobre a relação entre Iben Nagel Rasmussem e LUME e também Kai Bredholt e LUME foram baseadas e retiradas do Relatório Científico sobre a pesquisa temática desenvolvida no LUME: *Mimesis Corpórea—A Poesia do Cotidiano*, Mimeo – 1988. Participo como ator-pesquisador tanto da reflexão como da parte prática da pesquisa. Até o presente momento, o conteúdo do relatório ainda não foi publicado, mas encontra-se à disposição na Sede do Núcleo.

LUME seria profundamente instigante. Porém, também seria demasiado longo e nos distanciáramos do objetivo principal da dissertação. Para citarmos alguns nomes importantes nos estudos da arte de ator temos ainda Gordon Craig com seu termo controvertido de *supermarionete*. Adolphe Appia e seu *Corpo Vivente*. Rudolf Laban e o *korperseele*, seu termo para definir a relação estreita entre corpo e alma. Jacques Copeau que acredita que *para o ator dar-se é tudo*. Os trabalhos sobre o ritmo de Dullin. As investigações de reações *introversivas* e *extroversivas* de Delsarte. A síntese de Vakhtanghov. A busca da *unidade interior* de Joseph Chaikin e seu grupo, o Open Theatre. O *impulso de liberdade* de Julian Beck e Judith Malina no Living Theatre³¹. O *teatro do oprimido* de Augusto Boal. A *Dança Oculta* de Henry Irving. As *lições dramáticas* de João Caetano. As *Estátuas de Mármore* de Antônio Morrochesi. O "brasileiro" Eugenio Kusnet; isso somente para citar alguns nomes ligados estreitamente ao teatro, sem contar, também, com outras áreas de conhecimento que estudaram as manifestações da arte de ator, como a psicologia, a sociologia e a filosofia.

Todos eles buscam ou buscaram uma resposta para a pergunta que ainda hoje é feita: *O que é a arte de Ator?* Pergunta com tantas respostas que sempre suscitam mais perguntas ...

Esquemas Semióticos

Esperamos que até o momento, o leitor tenha percebido algumas diferenças fundamentais entre os conceitos de interpretação e representação, dentro do âmbito da arte de ator.

Tentaremos, agora, descrever e esquematizar essa diferenciação dentro de esquemas semióticos, tomando-se por base o conceito de Enunciado-Enunciação, no sentido da emissão-recepção, tentando assim, destrinçar

³¹ Tive a oportunidade de conhecer na prática o trabalho do Living Theatre através de um workshop ministrado em Campinas, 1990, no Festival Internacional de Teatro. Esse workshop

algumas diferentes relações e níveis de comunicação entre ator e espectador, através da representação e da interpretação.

Partimos do princípio que a representação, segundo o conceito colocado nessa dissertação, propõe uma nova relação sónica, pelo menos, ao que diz respeito específico dentro da relação ator-espectador. Busquemos em Grotowski e Pavis algumas conceituações:

Grotowski, na busca de uma gestualidade orgânica, dentro de uma técnica pessoal de *representação*, propõe uma elaboração gestual “*que não seja uma cópia dos significados psicológicos ou de estruturas lingüísticas, que portanto, não seja um signo exterior (significante) de um significado.*” (Pavis, 1985:116). O próprio Grotowski coloca que o *signo orgânico*, e não o *signo comum* é a expressão elementar³². Para Grotowski, ainda segundo Pavis, *signo orgânico* quer dizer exatamente o contrário de *signo comum*. O signo comum subentende um signo visível e reconhecido. Assim, o ator deve evitar usar essa gestualidade convencional que tem um significado visível de um grupo ou de uma classe, o que seria uma utilização semiótica de um repertório de signos convencionais e estereotipados. Ele deve se esforçar por achar gestos corporais que *jamaís foram semiotizados*. O ator deve buscar sua gestualidade em si mesmo, e não se integrar em um sistema preexistente de signos. Dessa forma, não somente o gesto do ator não é conhecido como expressão de um significado preexistente ao nível da linguagem, mas ainda, a gestualidade se emancipa totalmente do discurso, constituindo-se numa semiótica autônoma. A proposição clássica é aqui inteiramente revista. (Pavis, 1985:116)³³

foi ministrado pela própria Judith Malina e um dos atores do grupo, Ilion Troya.

³² *Signo Orgânico e Signo Comum* (Signe Organique e Signe Commun) segundo a tradução de Patrice Pavis, 1985:116, citando Grotowski de “Em busca de um teatro Pobre”. Na tradução em língua portuguesa de Aldomar Conrado, 1987, pág 15 do mesmo livro, essas palavras são traduzidas por *gesto significativo* e *gesto comum*. Prefiro usar a tradução de Pavis por achá-la mais coerente com o assunto em questão.

³³ Passin

Esses gestos não semiotizados, quando formalizados no corpo/tempo/espço, talvez seja o que Grotowski chame, comumente, de *Ação Física*, Barba chame de *Corpo em Vida*, Stanislavski de *Memória Muscular*, Luís Otávio Burnier de *Corporeidade*, Adolphe Appia de *Corpo Vivente*, Rudolf Laban de *korperseele*.

Se pensarmos, como já colocado na historiografia, que o ator de Grotowski “*representa*” um papel, e que Pavis discute uma *semiótica autônoma* dessa maneira de representar, então, teremos esquemas e análises semióticas diferenciadas para interpretação e representação.

Convém dizer que esses esquemas não têm a finalidade de classificar e emoldurar esses *gestos orgânicos* dentro do teatro. Se buscamos uma comunicação não semiotizada, essa tentativa, nesse nível, seria de estereotipização do gesto. E mais: se colocarmos que o gesto orgânico (ou ação física) provém de uma técnica pessoal de representação e de um mergulho do ator em seu próprio universo corpóreo e vocal, como propõe Grotowski e o próprio LUME, então podemos dizer que existe uma semiótica, não somente autônoma, mas também individual. Assim, cada ator possui sua própria classificação de ações físicas e vocais, individual e orgânica, com nomenclatura e imagens próprias; e com esse vocabulário ele articula seu fazer teatral. No âmbito do trabalho do LUME, essa classificação é realizada através de *matrizes* individuais, a qual será objeto de discussão mais adiante.

Pode-se perguntar se essa semiótica orgânica e individual não reduz a relação entre o público e o espectador, tornando-a mecânica. Na verdade deve acontecer o oposto. Nesse mergulho individual, nessa *transiluminação*, o ator deve buscar elementos e ações orgânicas que ultrapassam os limites da comunicação rasa e comum. Busca-se uma comunicação ator-espectador em um nível mais profundo, talvez uma comunicação transcultural e inter-humana. Jung poderia nos lançar algumas luzes sobre essas afirmações:

*O segredo da criação artística e de sua atuação
consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária*

da participation mystique, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo. É por esse motivo também que a personalidade do poeta só pode ser considerada como algo de propício e desfavorável, mas nunca é essencial relativamente à sua arte. Sua biografia pessoal pode ser a de um filisteu, de um homem bom, de um neurótico, de um louco ou criminoso; interessante ou não, é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador. (Jung, 1971, 93)

Grotowski chama essa comunicação através dessas ações orgânicas de uma comunicação *simbólica*, que estimula outras associações, tocando não somente o intelecto, mas um outro nível de percepção:

... [O símbolo], em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores, são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isso significa que não existem símbolos. Eu disse "percebo", e não "compreendo", porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não. (Grotowski, 1987:193)

Assim, buscamos abaixo, esquematizar a diferenciação entre essa representação e interpretação, tendo como "ponto de fuga" o ator e a ação física *orgânica*, ou ainda *simbólica*, no conceito de Grotowski.

Enunciado-Enunciação - Representação

Diretor 4º nível de enunciação

Técnicos
(Cenógrafos, Figurinistas, Iluminadores etc ...)

3º nível de enunciação

Autor 2º nível de enunciação

Cenário, Luz, Sonoplastia 5º nível do enunciado

Figurino, Maquiagem, Texto
(sem intenção semântica)

4º nível do enunciado

Ator 3º nível do enunciado

(AÇÃO FÍSICA)

Corporeidade 1º nível de enunciação
(aspectos internos)

Fisicidade 1º nível do enunciado
(aspectos externos)

Personagem filtro, proteção 2º nível do enunciado

Busca
relação
direta

1º nível de recepção
Ser Cultural

2º nível de recepção
Ser Biológico

3º nível de recepção
Ser Afetivo

4º nível de recepção
Ser Momento

Espectador

Enunciado-Enunciação - Interpretação

Diretor 3º nível de enunciação

Técnicos
(Cenógrafos, Figurinistas, Iluminadores etc...) 2º nível de enunciação

Autor 1º nível de enunciação

Cenário, Luz, Sonoplastia 4º nível do enunciado

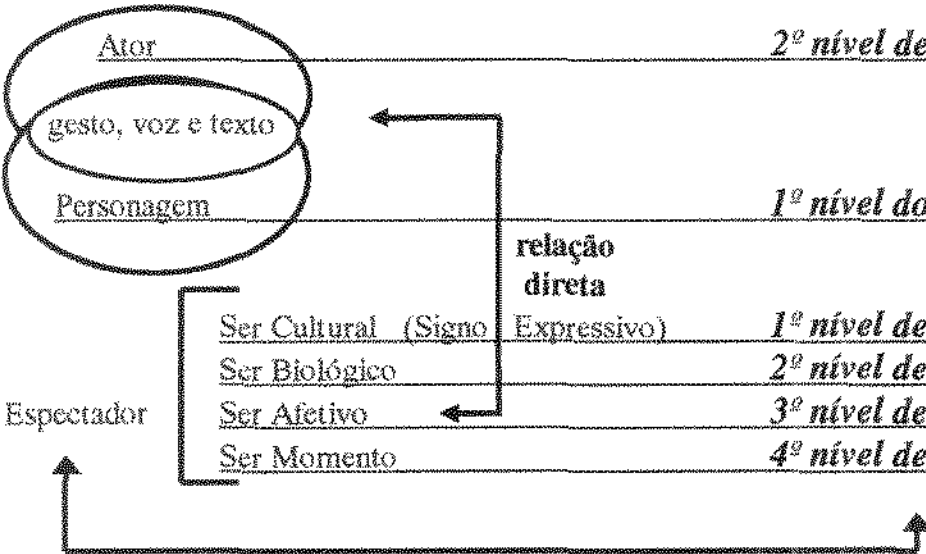
Figurino, Maquiagem 3º nível do enunciado

Ator 2º nível de enunciado

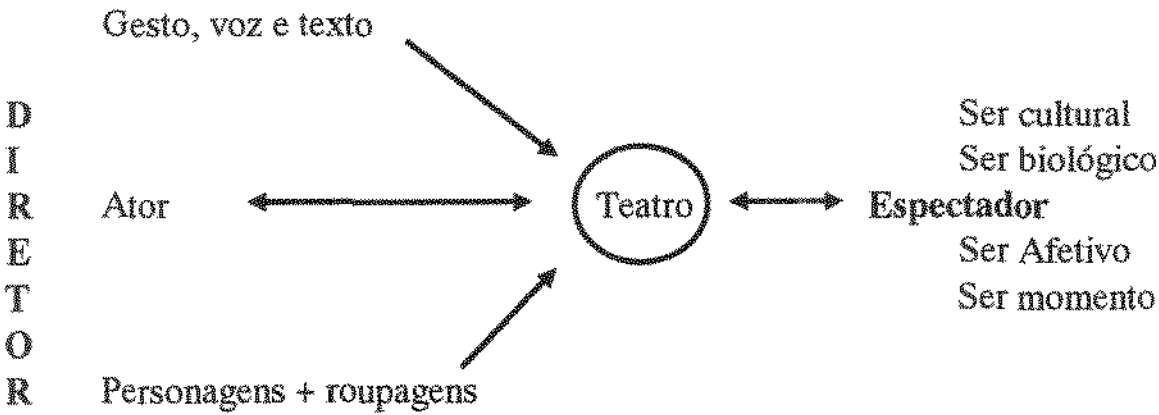
gesto, voz e texto
Personagem 1º nível do enunciado

Espectador

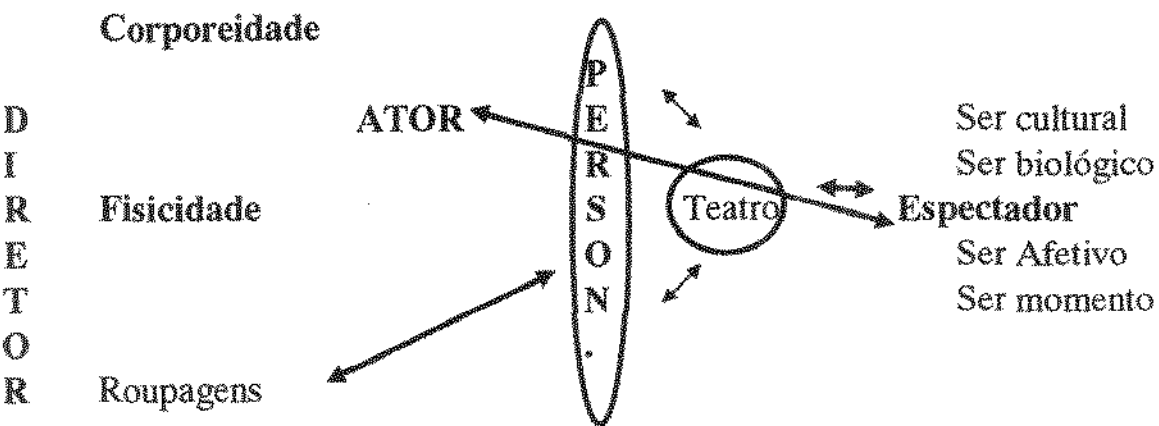
	relação direta	
Ser Cultural (Signo Expressivo)		<u>1º nível de recepção</u>
Ser Biológico		<u>2º nível de recepção</u>
Ser Afetivo		<u>3º nível de recepção</u>
Ser Momento		<u>4º nível de recepção</u>



Relação Ator-Espectador (Interpretação)



Relação Ator-Espectador (Representação)



Breve análise dos esquemas

Como podemos observar, temos os mesmos elementos sógnicos, que compõe, de uma maneira genérica, o teatro interpretativo e o representativo, que vão do diretor ao espectador, passando pelos técnicos, autor, cenografia, luz, sonoplastia, figurino, maquiagem e o próprio ator. O espectador foi “subdividido” em quatro níveis de recepção: ser cultural, biológico, afetivo e ser momento.

Numa análise comparativa dos primeiros esquemas, a principal diferença se dá na figura do próprio ator e em sua relação com a personagem e o receptor, que no caso é o espectador.

No esquema *interpretativo* podemos verificar que o ator se coloca em intercessão com a personagem, isso devido a uma relação de identificação psicológica, e também porque todas as ações físicas e vocais do ator são caracterizadas pelas informações textuais. A relação direta com o espectador se dá através dessa intercessão entre ator x personagem, caracterizadas pelo texto, gestualidade e voz que, no caso, são os signos expressivos. Entendemos essa gestualidade como uma *gestualidade comum* e não como orgânica, dentro do contexto citado acima. O ator resume, em si, dois níveis de enunciado: o primeiro enquanto personagem e o segundo enquanto ator. O espetáculo visível ao público acontece do primeiro ao quarto nível do enunciado.

No caso representativo o texto passa a ser mais uma roupagem do ator juntamente com o figurino e a maquiagem, e portanto não está inserido na relação de construção direta da personagem. Esse ator resume em si, agora, não somente dois, mas quatro níveis de comunicação já que sua relação com o público dá-se através de ações físicas e vocais orgânicas retiradas de um vocabulário próprio. Essas ações físicas são divididas em duas partes principais complementares: a corporeidade, que são os aspectos internos dessa ação e a fisicidade, que são seus aspectos formais. É importante ressaltar que figurino, maquiagem, texto e mesmo a personagem não possuem

nenhuma intenção semântica, ao menos, em relação às ações físicas. Toda a carga expressiva e semântica está na própria ação física que passa a ser o “texto” do ator não-interpretativo. A personagem, nesse caso, funciona como uma espécie de filtro de informação, tanto para o público que verá as ações físicas pessoais do ator serem colocadas dentro de um contexto, no caso uma personagem, como para o ator que se utiliza da personagem para revelar sua própria vida.

De certa forma, busca-se, na arte não-interpretativa, uma relação direta da ação física do ator com o ser biológico e afetivo do espectador.

* * *

Esperamos ter colocados alguns pontos que permitam ao leitor ter compreendido algumas diferenças entre os conceitos de interpretação e representação e também vislumbrado esse diferencial dentro dos apontamentos históricos e semióticos.

Antes de adentrarmos, especificamente, nas propostas de trabalho do LUME, faz-se necessário ainda, discorrer sobre alguns conceitos fundamentais para compreensão dos exercícios e trabalhos propostos pelo Núcleo. Alguns dos conceitos expostos no próximo capítulo, apesar de embasados em pesquisadores contemporâneos do teatro, terão, como base primeira, a compreensão conceitual dentro do âmbito de pesquisa proposto pelo LUME, Luís Otávio Burnier e seus atores-pesquisadores.

Da Pré-Expressão à Expressão

A ação física é a poesia do ator

Luís Otávio Burnier

Pré-expressividade - o alicerce

Como o próprio nome diz, pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz, e principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena.

Como exemplo podemos citar um organismo vivo em sua totalidade, cuja organização se dá em vários níveis. Exatamente como há um nível celular, um nível de organização dos órgãos e dos vários sistemas no corpo humano (nervoso, arterial etc), também devemos considerar que a totalidade da representação de um ator é também constituída de níveis distintos de organização. Partindo desse pressuposto podemos dizer que existe um nível básico de organização comum a todos os atores, e mesmo anterior à expressão em si. Esse nível básico de organização poderíamos denominar de pré-expressividade (Barba,1995:187)³⁴.

³⁴ Passin

A pré-expressividade não se preocupa com a expressão artística em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível. Assim...

*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 espectador, é o nível pré-expressivo[...]. Este substrato está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade, pelo espectador. Entretanto, mantendo esse nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo, pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* do ator. (Barba, 1985:188)³⁵*

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

Essa busca pode dar-se de duas formas: através do aprendizado de uma técnica sistematizada e codificada que “ensine e treine” a manipulação desses elementos pré-expressivos, o que significa deparar-se com uma *técnica de aculturação*, como é o caso das técnicas orientais de representação, ou em uma busca individual que resulte numa pesquisa dos caminhos que levem a um encontro com suas próprias energias, organizando-as no espaço e no tempo, através de uma *técnica pessoal de representação*. Os treinamentos, exercícios e trabalhos pré-expressivos propostos pelo LUME, logo mais, têm como objetivo essa busca de uma *técnica pessoal de representação para o ator*.

³⁵ Grifos-negritos meus.

Ação Física - A Poesia Corpórea³⁶

Podemos dizer que a ação física³⁷ é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho, e, como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É através dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier a ação física é a poesia do ator.

Primeiramente, para entendermos o conceito real de ação física, proposto para esse trabalho, devemos distingui-la dos conceitos de *atividade*, de *gesto* e de *movimento*. Recorreremos a Grotowski:

O que é um gesto se olharmos do exterior? Como reconhecê-lo? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. 1º exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski demonstra), e os da cidade assim (demonstra o mesmo movimento partindo das mãos.). Este é o gesto. Quase sempre se encontra na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois muito freqüentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário, a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo" (Grotowski in Burnier, 1994:40)

Então, a primeira definição que Grotowski dá para uma ação física é que ela deve nascer da coluna vertebral, deve ser algo de profundo e estar em contato com a pessoa e as energias potenciais do ator. Etienne Decroux coloca o mesmo quando diz:

O que chamo de tronco, é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas... contanto que esses

³⁶ Todos os conceitos discutidos nesse sub-capítulo Ação Física – A Poesia Corpórea - foram baseados na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier, A Arte de Ator – Da Técnica à Representação – passim – páginas 49 à 77

³⁷ Todos os conceitos relacionados, aqui, às ações físicas, podem ser aplicados, também, às ações vocais, pois não desvinculamos a voz do corpo. Assim, quando fala-se em ações físicas, pode-se ler *ações físicas e vocais*. Considerações mais específicas sobre Ações Vocais podem ser encontradas no próximo capítulo, no sub-capítulo "Treinamento Vocal".

braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força (...). Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco. (Decroux, 1963: 60-61)

Essa ação física, que necessariamente deve nascer da coluna vertebral, como coloca Grotowski e Decroux, mesmo sendo a menor partícula viva do ator, pode ainda ser dividida em “sub-partículas” para melhor compreensão de sua função e sua complexidade.

Essas “sub-partículas” podem ser separadas em dois grupos distintos: de um lado os micro-elementos relacionados à parte físico-mecânica da ação (intenção, élan, impulso e movimento) e de outros os micro-elementos que dão o conceito de dilatação e organicidade cênica. Essa divisão é apenas didática, pois todos esses elementos devem, necessariamente, estar inter-relacionados para que a ação física seja viva e pulsante no ator. Definamos, então, rapidamente esses elementos, com base nas pesquisas de Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, Jerzy Grotowski e Etienne Decroux:

Intenção

A intenção nasce na musculatura antes da ação se realizar no espaço. É como uma “vontade de agir sem ação.” Podemos defini-la, também, como uma tensão interna ou um estado muscular “em alerta”. Para que essa tensão interna ocorra é necessário no mínimo duas forças em oposição.

Para o ator, esse estado muscular em tensão só existe na medida em que seja corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor, esteja conectada com algum objetivo fora de nós. Podemos chamá-la mais precisamente de *intenção muscular*. Como exemplo podemos citar a intenção de uma ação física simples como PULAR: ao executar essa ação, o ator transforma a ação de pular em uma ação física e o pulo, em si, acontece no tempo e no espaço; porém, se pedirmos a esse mesmo ator que, no exato momento do pulo, ele

“prenda” o movimento e não pule, teremos um estado muscular onde, internamente existe uma força que “quer” pular e uma outra força oposta que o impede de finalizar a ação. Essa oposição de forças, essa *tensão interna*, pode ser chamada de *intenção*. Luís Otávio Burnier confirma isso:

É importante sublinharmos que toda intenção é filha de uma oposição ou contradição que se manifesta muscularmente no corpo. Por exemplo: vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se esta vontade for aliviada rapidamente, ou seja, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, for realizado, esta intenção, agora “aliviada”, não existirá mais. Mas se ao contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro. Um detalhe importante tem a ver com o termo corporificado que usamos. Só podemos sentir algo na medida em que esta coisa sentida se transformou em corpo, em micro ou macro tensões musculares, e temos acesso a esta informação por meio de um dos nossos sentidos, no caso específico o tato, não o da pele, mas o tato interior dos músculos. (Burnier, 1994:50)³⁸

Da mesma forma Grotowski em Thomas Richards, também confirma a intenção como um estado muscular:

Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear (romper) em si um estado emocional. Não é isso. (...) Não é um estado psicológico, é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si. (T.Richards, 1993: 107).

Élan

O *élan* de uma ação pode ser entendido como o seu “sopro de vida”, ou seu “impulso vital”, algo de enigmático, de conhecido, porém não explicável, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. É o elemento que leva

³⁸ Grifos do Autor

a intenção ao impulso; é a *vontade* que leva à concretização da ação no tempo e no espaço.

Impulso

No caso do ator, a palavra *impulso* toma um sentido particular de empurrar ou arremessar com força, de dentro. Esse *algo* arremessado de dentro para fora, vai, posterior e imediatamente, tomar corpo e se transformar numa ação física orgânica. Grotowski também se refere aos impulsos como algo que precede imediatamente as ações:

Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. (...) Antes da ação física tem o impulso, que empurra de dentro do corpo (...). Na realidade, a ação física, se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo. (T.Richards, 1993:105)

Na verdade, Grotowski busca, para o ator, uma eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e reação exterior. *O impulso e a reação passam a ser concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis (Grotowski, 1986:15)*

Tanto Grotowski como Barba dão especial atenção à questão do impulso. O equivalente a impulso, nos escritos de Barba, pode ser chamado de *Sats*. Se para Grotowski, esse elemento precede imediatamente a ação, para Barba, ele, além de preceder a ação, também faz com que a *energia possa ficar numa imobilidade em movimento (Barba, 1994:84)* assim como na *intenção* descrita mais acima. Segue abaixo uma importante descrição de Barba para o *Sats* ou impulso/intenção:

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento no qual a ação é pensada executada por todo o organismo que reage com tensões,

também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto para reagir. É Jonh Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária. [...] O Sats é impulso e contra-impulso. (Barba, 1994:84)

A noção de *contra-impulso* é exatamente o que sugere o nome, um impulso contrário. Como exemplo podemos citar uma ação de arremessar. Antes do arremesso, o atleta, ou ator, realiza sempre um *contra-impulso* com o intuito de acumular energia para o arremesso. Quanto maior o *contra-impulso*, maior o impulso do arremesso. Dessa forma o *contra-impulso* funciona como um acumulador de força e energia.

Como visto, para Barba, o *impulso* e a *intenção* são quase elementos idênticos, enquanto que, para Grotowski e também para o trabalho do LUME, a *intenção* pode ser paralisada dinamicamente no espaço e o *impulso* deve tomar corpo, mesmo que o *movimento* possa ser omitido. Porém, isso é simples questão de nomenclatura. Podemos encontrar o equivalente a *impulso* no que Decroux chamava de *espasme*, ou na biomecânica de Meyerhold o que ele denominava *predigra*. O importante em observar aqui é que existe uma espécie de *pré-ação* e uma *pré-expressividade* latente, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço. Como visto, essa *pré-ação* foi observada por quase todos os grandes pesquisadores do teatro. Pode existir uma ação na imobilidade, uma energia que pode estar “em potencial”, uma dinamização corporal estática.

A *intenção*, o *élan* e o *impulso/contra-impulso* são elementos que *prenunciam* o desenrolar da ação. Fazem parte do primeiro momento, invisível, desta célula mater que é a ação física.

Movimento

Uma vez que esses pré-elementos (intenção, *élan* e impulso) da ação física existem, acontece, então, o segundo momento: seu *movimento*, ou seja, o acontecimento da ação no espaço, com um itinerário e um ritmo determinado. Por *itinerário* entendamos o “desenho” da ação no espaço e por *ritmo* o “desenho” dessa ação no tempo.

Um dos grandes estudiosos do movimento foi Rudolf Laban. Médico de formação, procurou estudar o movimento de uma maneira isenta da estética em que ele pudesse estar inserido. Buscou dividi-lo em quatro componentes: o *tempo*, o *espaço*, a *força* e a *fluência*. Posteriormente cada componente foi subdividido em duas modalidades: o tempo *rápido e lento*; o espaço *direto e indireto*; a força (weight) *pesada e leve*; e a fluência *livre e controlada*. Finalmente esses elementos podem ser mesclados, inter-relacionando-se e misturando-se, dando origem a dinâmicas diferentes de socar, deslizar, derreter, chicotear, entre outros. *Laban também trabalhava com o conceito do esforço como o motivador destes elementos componentes das dinâmicas, como a origem do movimento. Portanto, o esforço, no nosso caso, pode ser equiparado com os impulsos. Aliás, o próprio Laban usava o termo “effort impulses”*: (Burnier, 1994:59).

Tanto quanto os impulsos do esforço (effort impulses) e imagens de nossa mente se materializam nos movimentos de nosso corpo, os traço-formas (trace-forms) são espontaneamente ou deliberadamente criados. (Laban, 1975: 132) in (Burnier, 1994:59)

Gostaria de chamar a atenção ao fato de que, esses elementos da ação física são subdivididos, mas não precisam, necessariamente, estar contidos, todos e sempre, na mesma ação física. Dentro dessa lógica, verificamos, na prática, que é perfeitamente possível existir uma ação física com *intenção* e *élan* mas sem *movimento*, ou ainda, o *movimento* da ação ser modificado no espaço, diminuindo-o ou ampliando-o, mantendo-se o mesmo *impulso*.

Também mantendo-se a mesma *intenção* e *élan*, modificar os *impulsos* e os *movimentos*. Todos os elementos estão intimamente relacionados, mas ao mesmo tempo são completamente independentes. A variação desses elementos no tempo e no espaço, sua omissão e segmentação pode ser denominada, no âmbito do trabalho do LUME de *variação de fisicidade*³⁹. Luís Otávio Burnier também dedica algumas reflexões sobre essas inter-relações:

Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos. (...) os movimentos aprendidos, tais como estender a mão, ou mover os pés, os executamos primeiramente conforme os ensinamentos do mestre, depois, uma vez atingida a perfeição, não mais executamos o movimento que consiste a estender ou retirar a mão tal qual o concebemos no espírito, mas o retemos ligeiramente aquém do que o espírito concebe. (Zeami in Burnier, 1994:56)

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 se ser “vazio” de força, de conteúdo. Se a força que o propulsiona é sempre maior do que seu deslocamento, então durante todo seu percurso, ele estará com esta força. Ao passo que se ao contrário, a força for menor e o deslocamento maior, então ele percorrerá uma parte de seu percurso por inércia, sem o *élan* que o alimenta.

Toda esta dinâmica entre *élan*, impulso e movimento cria uma série de tensões internas, o que nos remete ao conceito de *intenção*. Num plano muito sutil podemos aventar uma hipótese: que se o *élan* for retido a nível do movimento, ou seja, o *élan* acontece, mas seu movimento é retido, então criamos uma *intenção física*. Nesta hipótese, estamos aventando a possibilidade da *intenção física* ser “filha” de um *élan*, e não de um impulso. Ela seria mais precisamente o *ê* prolongado de *élan*, ou seja, o momento *lã* que a impulsão para fora já seria a sua realização e alívio, o impulso. A

³⁹ Voltaremos a esse conceito de variação de fisicidade, para uma explanação mais detalhada, no próximo capítulo.

intenção física *teria assento no momento ê do élan.*
(Burnier,1994:57).

Esses elementos, estudados acima, fazem parte do aspecto físico-mecânico da ação. Adentremos agora naquilo que podemos chamar de *conteúdo da ação*, o processo de manutenção da vida, ou seja, do que é vivo e orgânico na ação física: a *energia* (a vibração, a vida, a humanidade, enfim, um conjunto de fatores que nos ajudam a estar em vida), a *precisão* e a *organicidade*. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de *presença*, ou ainda, *dilatação corpórea*. Esse corpo dilatado é o que Eugenio Barba chama de energia extracotidiana do ator.

Energia

A palavra energia vem do grego *energon*, que significa “*em trabalho*”. Uma maneira de se pensar energia é enquanto “*fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço*”(Burnier,1994:67). No ocidente essa palavra é vista com certo receio no meio científico, e até mesmo artístico, quando designada para nomear algo que emana do corpo humano. Já no Oriente ela é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e profissionais de palco. Os atores, em seu longo aprendizado, conseguem, de certa forma, utilizar e manipular essa energia de maneira expandida, dilatada, quando em cena. Na Índia, essa presença que provém da manipulação da energia é chamada de *prana* ou *shakt*; no Japão *koshi*, *ki-hai* e *yugen*; em Bali *chikara*, *taxu* e *bayu*; na China *kung-fu* ou *chi*. Barba e Savarese colocam a energia como algo de quase impossível definição teórica:

Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos (Barba e Savarese, 1991: 74)

Observações feitas no teatro Oriental e em pesquisas cênicas ocidentais feitas por Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier entre outros, sugerem que através de resistências musculares, oposições corpóreas, exaustão física, contatos profundos com a pessoa, os atores conseguem, depois de muitos anos de trabalho, uma dilatação, uma certa manipulação consciente da energia e suas variações.

Existem técnicas orientais, e mesmo atores e pesquisadores Ocidentais que dividem as energias em possíveis tipos de qualidades, para um melhor entendimento do que seria essa manipulação. Como exemplo, a Ópera de Pequim divide as qualidades de energias utilizadas na cena. Segundo Lee Bou Ning⁴⁰ existem quatro qualidades básicas, as quais servem de base para todas as outras personagens.

San: Jovem Ativo.

Tan: Jovem ativa, com características femininas, mas não é necessariamente uma mulher.

Tchin: Expansivo, grande, exagerado, como um Deus ou imperador.

Tsol: A energia cômica.

O próprio Ning faz comparações dessas qualidades de energias a personagens conhecidos da dramaturgia e personagens ocidentais. Assim a energia *San* equivaleria a um Romeu, enquanto *Tan* seria a Julieta. O *Tchin* poderia ser comparado a um Otelo e o *Tsol*, à energia cômica e lírica de um Chaplin.

Convém dizer que essas comparações foram realizadas somente como meio de entendimento dessas qualidades. Elas não podem, e não devem, em absoluto, serem taxadas e superficializadas como estereótipos.

⁴⁰ Essas informações foram obtidas através de um Workshop Prático realizado na UNICAMP em Abril 1993, coordenado pelo ator de Ópera de Pequim Lee Bou Ning, do qual participei como ator.

Também Iben Nagel Rasmussem, atriz do Odin Teatret por mais de trinta anos, chegou a definir qualidades claras de energia na cena: O *Guerreiro*, forte e vigoroso, a *Gueixa*, suave e delicada, o *Velho*, consciente e ponderado e o *Clown*, lírico e angelical⁴¹. Ainda nesse universo, o próprio Eugenio Barba faz uma diferenciação clara entre energia masculina e feminina – o qual ele chama de energia ânimus (vigorosa) e energia ânima (calma e suave), sendo dois pólos opostos pelo qual pode caminhar todas as outras qualidades de energia. Porém, pondera:

Energia-Anima (suave) e energia-Animus (vigorosa) são termos que não têm nada a ver com a distinção masculino-feminino, nem com os arquétipos de Jung. Referem-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de definir com palavras, e portanto, difícil de analisar, desenvolver e transmitir. Entretanto, dessa polaridade e do modo em que o ator chega a dilatar seu território, dependem as suas possibilidades de não cristalizar-se numa técnica mais forte que ele. (Barba, 1993 – 93).

Em entrevista com os atores-pesquisadores do LUME, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, assim descreveram energia⁴²:

Tenho grande dificuldade em descrevê-la, pois para mim é algo ao mesmo tempo palpável, já que trabalho com ela todos os dias, mas também totalmente abstrata e subjetiva, quase impossível de definir com palavras. Tentarei descrevê-la através de imagens particulares: É como uma camada viva que me envolve, pulsante, gerada pela minha musculatura, pelo meu eu, que em estado de trabalho se expande, dilatando-se, extrapolando os limites. Como uma pedra atirada no rio, cujo movimento ecoa em ondas: a pedra é o meu corpo, que provoca o movimento no espaço, no caso a água. As ondas são o fluxo de energia gerado pela ação. Essas ondas de

⁴¹ Essas informações foram obtidas em conversas com o ator Carlos Simioni, que realiza uma pesquisa conjunta com Iben Nagel Rasmussem há dez anos, dentro dessa conceituação.

⁴² Para execução desse trabalho, foi realizada uma entrevista com alguns dos atores-pesquisadores do LUME, em forma de questionário, com perguntas relativas ao trabalho técnico e pessoal de cada um. Tomei a liberdade de retirar dessa entrevista algumas citações que poderiam substancializar os conceitos aqui estudados, principalmente no que tange ao trabalho específico do LUME.

energia é que fazem a ponte de ligação entre ator e espectador. (Ana Cristina Colla, em entrevista concedida, 1997)

No meu trabalho, energia é a dança de “fantasmas” que emanam de mim, que para mim são claros, mas que os outros não podem ver, nem entender; talvez sentir. (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida 1997)

Parece notório, entre os estudiosos do teatro e atores, essa dualidade entre algo palpável e efêmero, concreto e abstrato, quando o assunto é energia. Mas também parece unânime a afirmação que a energia é uma questão fundamental quando se está em estado de representação. Nesse estado passa a ser uma questão objetiva. Descobrir trabalhos e exercícios que auxiliem essa manipulação de energia e o domínio desse fluxo vital deve ser objeto incansável de pesquisa prática cotidiana dos atores. No próximo capítulo analisaremos alguns trabalhos que têm essa pretensão.

Podemos, ainda, tentar definir energia como um estado muscular orgânico. Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão, como em sua movimentação no tempo/espço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia. No momento em que o ator conseguir fazer sua musculatura “conectar-se” com sua pessoa, no caso sua humanidade, fecha-se o foco do pêndulo entre técnica(estéril) e vida (caótica). Esse foco orgânico passa então a gerar energia. Essa energia, como um “*fantasma*” ou como a água que ecoa no rio depois da pedra atirada, usando as imagens das atrizes do LUME, causa, então, um refluxo que se expande para além do corpo, gerando uma dilatação corpórea e em consequência, uma presença cênica. Eugenio Barba também coloca a energia como uma potência nervosa e muscular, objeto de estudos dos atores:

A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato dessa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é

interessante é a maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas. (Barba e Savarese, 1995:74)

Organicidade

Por orgânico se entenda uma capacidade de encontrar e “dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos” (Grotowski, 1992:02). Esse fluxo dinâmico deve ocorrer entre a ação física externa em relação com as macro e micro tensões interiores pulsantes do ator, ou seja, a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potências.

[...] para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma seqüência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à seqüência das ações [...] Busca-se, neste caso, uma “reação primária e primitiva”, não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser reconstruída [...], mas de algo que deve ser reencontrado. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita este reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória se reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica. (Burnier, 1994: 74)

Como percebemos, organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um estar pleno, vivo e integrado. Os atores se utilizam de imagens para explicar organicidade em seus respectivos trabalhos, já que como a energia, é uma questão ao mesmo tempo concreta e abstrata:

Quando as ações são realizadas com organicidade tudo flui e se torna vivo. A imagem que me vem é como se interno e externo falassem uma mesma língua, em harmonia. Uma ação é orgânica quando sua pessoa está vibrando junto com ela, corpo e alma. Do contrário ela se torna mecânica, muitas vezes até bela plasticamente, mas vazia. Chega aos olhos mas não ao coração. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

Ou ainda:

É próprio do corpo, é aquilo que organiza o sentimento de percepção, sentimento de verdade em relação ao trabalho corpóreo. Por exemplo, em uma ação física, a organicidade está presente quando o meu corpo físico-psíquico tem uma sensação de estar pleno, sensação de verdade e algo muito concreto, porém difícil de definir em palavras, mas sempre presente nas ações corpóreas. (Ana Elvira Wu, 1997)

A palavra chave, então, para definir organicidade parece ser *verdade*. Ou ainda, para Eugenio Barba, *vida e credibilidade*⁴³. Para se ter organicidade o ator deve estar pleno e verdadeiro em cena. Organicidade é “... verdade. É permitir que o fio que permeia o meu trabalho se conduza com verdade. E verdade é tudo aquilo que de fato nasceu de mim, ou da alquimia entre minha pessoa e todo e qualquer “objeto” externo a mim” (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997).

Precisão

É um termo usado para designar exatidão, justeza, rigor e perfeição. Na ação física, estes termos podem se aplicar não somente no itinerário, ritmo e impulsos, mas também no que se refere a qualidade e quantidade de energia que alimenta a ação. Tanto na precisão física/mecânica do movimento, como na manipulação da energia, é necessário que haja uma espécie de corte ou “parada”, antes que termine sua linha de força, seu fluxo. Esse corte ou parada faz com que esse fluxo não se dilua no espaço, dando uma sensação de propagação da energia despendida para realização daquela ação, como um eco. Segundo Barba,

A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de sats, são as

⁴³ Afirmação retirada do folder de divulgação da próxima ISTA, a ser realizada no ano de 1988, em Portugal, e cujo assunto central em discussão será, justamente, organicidade.

condições preliminares para a dança da energia. (Barba, 1993: 110-111)

A ação deve ter um desenho preciso feito pelo traço específico definido para aquele momento; isso não somente na questão do desenho espacial, mas também na qualidade e quantidade de energia utilizada. Qualquer imprecisão corpórea pode comprometer a qualidade de energia e vice-versa. Por esse motivo Barba coloca uma relação tão estreita entre energia e precisão.

* * *

Até aqui definimos o conceito de ação física, tanto a parte físico-mecânica como a parte “interior”, ou seja, os elementos que dão vida à ação. Como resumo dessas definições, podemos observar o caminho complexo pelo qual a ação física nasce: da *intenção* vem o *élan* e o *impulso* (ou impulsos) que, posteriormente se transformam em *movimento* na relação tempo/espço; esse *movimento* é preenchido pelo ator com uma *presença* e uma *dilatação corpórea* que corresponde, em primeiro lugar, a um contato do ator com sua pessoa, sua “alma”, sua “verdade”, e suas energias potenciais, configurando, assim, uma *ação física orgânica*. Essa *organicidade* deve gerar uma *energia expandida* e/ou *dilatada* e finalmente todos esses elementos devem ser manipulados, pelo ator, de uma forma clara, objetiva e *precisa*.

Como visto, 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*. *Somente assim, seguindo o pensamento de Artaud, ele conseguirá atingir seu público, dinamizando nele também, energias potenciais. (Burnier, 1994:78).*

Esse mergulho interior na busca de uma *integralidade orgânica* é que o ator deve fazer para entrar em contato com suas “energias potenciais”. Esse contato do ator com ele mesmo pode também ser explicado, em hipótese, como um contato sutil com arquétipos primordiais (aqui no sentido junguiano da palavra). Esse contato, desde que transformado em símbolos corpóreos, vem

imbuído, necessariamente, segundo Jung, de uma energia e uma vida que são maiores que a “comum”, configurando-se, portanto, uma energia “dilatada”:

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quando fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente, aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais louca noite. [] Este é um segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista. (Jung, 1987:71)

E ainda...

Ele tocou as regiões profundas da alma, salutare e libertadoras, onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência, seguindo um caminho falso e doloroso. Todas as regiões profundas onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade (Jung, 1987:93)

Corporeidade/Fisicidade

Outro fator importante e intimamente relacionado à questão da ação física, é o conceito de corporeidade e fisicidade, também proposto por Luís Otávio Burnier.

A “corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física” (Burnier, 1994:75)⁴⁴.

⁴⁴ Grifo meu

Já a *fisicidade* corresponde à parte mecânica pela qual se opera uma ação física. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espço, enfim, tudo o que corresponde à parte mecânica da ação física. Na definição do próprio Luís Otávio Burnier:

Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade... [...] a corporeidade está, pois, entre a fisicidade e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo. (Burnier, 1994:75).

Temos, portanto, dois pólos complementares: enquanto a fisicidade é o "corpo" final e trabalhado da ação física, a corporeidade é sua "alma", sua vida primeira, o "coração" da forma no tempo/espço e, para o trabalho do ator, um elemento não pode existir sem o outro.

Matrizes

Carlos Simioni, em citação anterior define o conceito de *Matriz*, dentro do âmbito do trabalho do LUME, como uma *corporificação dos cataclismos emocionais do ator*. Se traduzirmos esses *cataclismos emocionais* por *ações físicas/vocais orgânicas*, poderemos dizer, então, que: uma ação física e ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores, e que dinamizam suas energias potenciais, é chamada de MATRIZ. Se a procurarmos no dicionário, encontraremos algumas das razões dessa palavra ter sido utilizada para definir uma ação física orgânica: MATRIZ: *Órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero; madre [...] que é fonte ou origem; principal; primordial.*

Assim, a *Matriz* é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A *matriz* é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada.

A *matriz*, entendida como órgão onde se gera o feto, o útero, é a célula criativa do ator. Ela, como material inicial, pode ser moldada, remodelada, reconstruída, segmentada, transformada em sua fisicidade no tempo/espço, tendo como única condição a necessidade de se manter seu “coração”, o ponto de organicidade que não pode ser perdido, que é a essência da *ação/matriz* ou seja, sua *corporeidade*. Recorro novamente a Luís Otávio Burnier para conceituar esse “coração da ação”:

O coração da ação não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo. Os exemplos, neste caso, não funcionam muito bem. Um impulso que move uma ação não é algo de conceitual, mas de concreto, físico e corpóreo. O coração da ação, é aquilo que não pode ser retirado sem “matar” a ação, é a sua essência física. Existe um conjunto de elementos que pode ser retirado de uma ação, como o movimento dos braços, ou até de outras partes do corpo, mas que não prejudicam em sua essência, a vida da ação. O coração da ação determina onde no corpo está localizada a intenção, o impulso, a voz, a respiração, e é, portanto, arriscado tentar exemplos. Aqui não podemos trabalhar conceitualmente, mas praticamente, fazendo, ou seja, checando no corpo do ator onde está o coração no momento em que ele desencadeia sua ação. O que nos importa é saber que a noção do coração da ação visa sobretudo localizar no corpo o impulso, a intenção, o pulso da ação. (Burnier, 1994:54).

Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica. Assim que essas matrizes nascem, em sala de trabalho, dentro do treinamento cotidiano, ou ainda, dentro de trabalhos pontuais que serão discutidos mais adiante, o ator codifica essas matrizes e as nomeia. Esses nomes são dados pelos próprios atores, sem necessariamente conter qualquer caráter semântico. Como exemplo concreto,

podemos citar as seguintes ações físicas/vocais, individuais e nomeadas por um ator:

- Seu Patrício
- Pássaro Ferido
- Gato Atacando
- Bobo da Corte
- Gato Seduzindo
- Gato Lambendo
- Lua
- Lamparina⁴⁵

Repito, esses nomes não tem qualquer caráter semântico. A matriz do *Bobo da Corte* não é a imitação de um bobo da corte e a matriz da *Lua* não tem nenhuma relação com alguma ação realista romântica. Os nomes servem, somente, como pontos de referência, como imagens que podem remeter à uma lembrança corpórea da matriz. Nomeando-as, na hora de sua utilização prática, ator e diretor, não necessitam dizer: *Repita aquela matriz de ontem, Retome aquela do mês passado*, mas: *Repita a matriz do Bobo da Corte, Retome a Lamparina*. É uma questão simples de otimização e praticidade interna de trabalho.

Em movimento - a emoção

A emoção não deve ser vista, no âmbito desse trabalho, como objetivo primeiro do ator. Lembremos a citação de Luís Otávio Burnier, colocada na introdução dessa dissertação, dizendo que, em relação às emoções, “*Não podemos fixá-las, nem evocá-las, mas simplesmente senti-las.*” (Burnier, 1994:116). Acrescentei ainda: *senti-las na musculatura*.

Emoção, segundo o próprio Burnier, poderia ser definida como *in-motion*, ou ainda, *em movimento*. Portanto, as emoções estão em constante movimento dentro de nós. Tentar fixá-las dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-la dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa

⁴⁵ Essas são as principais matrizes que utilizo para a construção da cena “Lobisomem”, no espetáculo “Contadores de Estórias”, citada acima.

movimentação orgânica da emoção, realizando assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado. Querer *interpretar* o medo, a raiva ou um estado de paz não seria encontrar equivalências orgânicas, mas alegorias de emoções, estereotipando-as. Quando digo *sentir as emoções na musculatura*, é o mesmo que dizer ao ator para tentar não buscar formas preestabelecidas de mostrar ou representar esta ou aquela emoção, mas para descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essas *in-motions* através de sua musculatura.

A arte, vale lembrar, é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos. Lembremos mais uma vez Stanislavski: "Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas". Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. Agindo desta forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das emoções, como a "memória muscular", o "corpo-memória", ou a "corporeidade antiga" no sentido de passado, do passado longínquo. Não devemos, no meu entender, sequer definir as emoções sob o risco de "matá-las". Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa se abandonar às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é acordado, dinamizado, e o remete a imagens muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim, atores e espectadores vivam realmente algo de significativo, e sintam realmente emoções, e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome. (Burnier, 1995:118)

Uma outra maneira de entender a dinamização da emoção no ator é também, não buscando uma forma preestabelecida, de uma emoção específica, mas buscar dentro de si, a sua própria emoção, realizando um mergulho dentro desse seu movimento interno (*in-motion*) constante. Buscamos realizar esse trabalho, no LUME, através da Dança Pessoal:

Depois desse mergulho, ele, o ator, traz à tona essas emoções corporificadas, não de uma maneira realista, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extracotidiana. Estamos buscando a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo **sua própria** dor, sensualidade, alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo e todas as emoções não nomeadas – de uma maneira dilatada. 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).⁴⁶

Como visto, Carlos Simioni coloca, no mesmo plano conceitual, o contato profundo com suas próprias emoções, e o contato com suas energias potências. Assim podemos falar em *energia da dor*, *energia da sensualidade*, *a energia da angústia*, ao invés de chamá-las de emoção. Mesmo assim, nomeá-las, mesmo chamando-as de energia, corre-se, ainda, o risco da superficialização.

Convém dizer que os atores, no LUME, não entram em sala de trabalho com o objetivo de *buscar a energia da sensualidade*, por exemplo. Mas, se em sua busca interior, encontrar alguma equivalência orgânica, deve vivenciá-la no corpo e na voz até o esgotamento desse elemento. O contato com várias qualidades de emoções/energias dá ao ator uma gama de possibilidades de manipulações corpóreas que, mais tarde se transformarão em sua Dança Pessoal.

Técnica - a possibilidade de articular

Dentro das *técnicas de inculturação*, como já dito, não se busca uma técnica específica e global de representação para o ator, mas exercícios e

⁴⁶ Carlos Roberto Simioni, Mimeo, passim, 1998. Grifo meu

elementos de trabalho que o possibilitem descobrir uma *técnica pessoal*. Mesmo assim, o ator deve saber manipular de forma precisa seu corpo e sua voz no tempo e no espaço.

Quando digo *técnica pessoal*, entenda-se uma metodologia pela qual o ator, através de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos realizados ao longo de um grande período de tempo, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria*. Assim, o ator não aprende uma série de exercícios e trabalhos codificados e mecanizados no qual ele apenas os repete em cena, criando assim, um estereótipo e uma estilização superficial de sua arte. Ele não aprende como chorar, como mostrar alegria, como mostrar tristeza.

Ele, o ator, deve então “*aprender a aprender*” (Barba, 1995:244), ou seja, descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas e vocais, como ir sempre “além”. Esse “aprender a aprender”, portanto, não pode estar embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos. A pesquisa de Grotowski também buscou, não uma fórmula específica de representação, mas um desbloqueio dos obstáculos que levam o ator a uma *entrega total*.

Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare? Pois essas são perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao ator : Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar um ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional? Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e - isto é o mais importante de tudo - no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo. (Grotowski, 1987, 180).

Essa postura pela “*via negativa*”, como Grotowski definia seu “método” de trabalho, acaba gerando não uma, mas várias *técnicas pessoais* de

representação, pois cada ator deve pesquisar suas próprias resistências, e assim que as eliminar, descobrir uma maneira particular de dinamizar suas energias, sua presença e também um modo particular e único de articular suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço.

Essa *técnica pessoal* não possui um vocabulário prefixado de ações físicas e vocais, como é o caso das técnicas *aculturadas* orientais. O ator não necessita aprender uma maneira específica e pré-codificada de representação, como é o caso do Nô, Kabuki e Kathakali; mas deve, necessariamente, apreender e *in-corporar* no seu corpo os elementos pré-expressivos que lhe possibilitarão a articulação de uma técnica extracotidiana de representação e uma maneira específica de manipulação de sua energia e organicidade.

Talvez caiba aqui colocar rapidamente a diferença entre técnicas cotidianas e extracotidianas de representação.

Estamos tão acostumados a realizar certas funções cotidianas que nos esquecemos o quão complexas e tecnificadas são. Como exemplo podemos citar o ato de comer. Existe uma técnica específica para segurar o garfo e a faca e uma maneira elaborada de cortar o alimento. Uma outra maneira de carregar a comida até a boca e mastigar. Essa é uma *técnica* que aprendemos desde criança e hoje não pensamos nela, apenas a utilizamos quando é necessário; está *in-corporada*. Outra técnica cotidiana e complexa é a comunicação verbal: através de regras muito elaboradas de sintaxe, somos capazes de construir uma frase, conseguindo, dessa forma, uma comunicação com outro indivíduo. Temos ainda uma *técnica cotidiana* para caminhar, outra para dormir, e ainda outra para o ato sexual. Para cada uma dessas *técnicas* procura-se despendar o mínimo de energia. Assim poderemos fazer uma relação, dentro das técnicas cotidianas, de mínimo esforço tendo como objetivo o máximo de resultado prático.

O que a *representação* propõe não é levar o cotidiano para o palco, mas se utilizar de outras técnicas que não sejam cotidianas. Assim o ator deve

reaprender a andar, a sentar e a simplesmente *estar* em cena de uma maneira extracotidiana. *Todas as técnicas extracotidianas do corpo, parte delas ligadas a formas teatrais codificadas, são baseadas no domínio de uma postura particular, isto é, uma colocação particular da coluna vertebral e de seus anexos: o pescoço, as costas, os ombros, o abdome e o quadril. [...] Toda técnica extracotidiana é consequência de uma mudança do ponto de equilíbrio de uma técnica cotidiana. Essa mudança afeta a coluna vertebral: o tórax e, portanto, a maneira como a parte superior do corpo é estendida; a maneira como o quadril é mantido, isto é, o modo de se mover no espaço. (Barba, 195:232).* Essas posturas corpóreas fazem com que haja uma certa dilatação da energia utilizada, e conseqüentemente, uma expansão da energia cotidiana. A relação aqui é de um máximo de esforço psicofísico para um mínimo de resultado cênico.

O ator, portanto, deve corporificar, apreender e treinar seu corpo/voz e sua pessoa dentro desses elementos extracotidianos buscando uma postura particular da coluna vertebral, do equilíbrio, de deslocamento e desenho do corpo no espaço e no tempo, além, e principalmente, da manipulação precisa dessas energias dilatadas através de oposições, impulsos, intenções musculares, e todo e qualquer elemento que o possibilite operacionalizar e articular a vida e presença cênica de forma orgânica.

A técnica assessora o ator. Nela se buscam elementos necessários para o desvelar humano desse ator. Essa ferramenta de trabalho fixa e delimita um caminho a ser percorrido, sendo uma via para se chegar ao verdadeiro, ao centro criativo. Ela pode mesmo ser abandonada depois, pois a técnica ficará inscrita na própria musculatura. A técnica é sempre o ponto de referência do ator, é o meio pelo qual ele não se desequilibra e sim organiza-se, doma-se, assimilando a energia, os sentimentos e as emoções. (Ana Elvira Wuo, entrevista, 1997)

Como visto, a palavra técnica remete a organização, fixação e delimitação. Na verdade, o objetivo da técnica é o desenhar o corpo e o “domar” a energia. Uma imagem usada por Luís Otávio Burnier em sala de

trabalho é que a técnica deveria *domar o leão* que está dentro de nós. Domar esse leão significa, para o ator, encontrar o foco do pêndulo onde temos de um lado, vida (o leão acordado e furioso) e do outro, a técnica (o domador). Ana Cristina Colla, atriz do LUME, também se utiliza dessa mesma imagem de *domar o leão* para definir técnica:

[A técnica] é o trilho do trem, sem o qual o vagão se desgoverna. É ela que direciona, lapida, modela meu corpo e meu ser, tornando-o disponível e maleável. Com ela experimento possibilidades e caminhos nunca antes trilhados por meu corpo. Burnier sempre nos falava da importância de acordarmos e domarmos o leão que existe dentro de cada um de nós; vários são os caminhos para acordá-lo, mas a técnica é responsável por domá-lo, para que aprenda a rugir, a estremecer quem está em volta, porém com domínio e total controle da situação. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

Ou ainda, nas palavras de Raquel Scotti Hirson:

Técnica para mim é saber compreender e manipular a energia da maneira mais apropriada para cada situação. Isso também pode ter um sentido menos virtual, se eu não chamar de energia e sim de atitudes físicas. (Raquel Scotti Horson, entrevista, 1997)

Codificação – repetição orgânica do corpo-memória

Um dos grandes problemas para o ator não-interpretativo é a codificação de suas ações físicas e vocais. Dentro das técnicas aculturadas Orientais esse problema praticamente não existe, já que todas as ações físicas são codificadas e sistematizadas dentro de um léxico corpóreo que é repassado de geração em geração. O ator aprende, através de seu mestre, tanto a parte físico mecânica como também os meios pelos quais eles manipulam as energias e a organicidade dentro dessas ações extracotidianas.

Para o ator, que se utiliza de uma *técnica pessoal*, seu léxico de ações vai sendo construído durante o seu trabalho cotidiano. Assim, as ações físicas orgânicas codificadas vão formando um vocabulário próprio de ações:

Como disse muito sabiamente Grotowski, existe um momento de “graça” durante o qual a criação flui, as energias fluem, o inusitado (ou o esquecido) surge. Quanto a este momento, só podemos ativá-lo, como se colocássemos “lenha na fogueira”. Mas existe um outro momento, também fundamental para a arte de ator, sem o qual não podemos falar de “arte”, que é o de codificação e sistematização das ações físicas surgidas neste processo, visando uma elaboração técnica. (Burnier, 1994:141)

Assim cada ator deve buscar, individualmente, os caminhos de resgate dessa organicidade e dessa vida, após o nascimento da ação em um momento de “estado de graça”, codificando-a. No LUME, partimos do pressuposto de que a codificação orgânica da ação somente será possível se partirmos para uma tentativa de codificação enquanto corpo, e o corpo enquanto memória. Se o corpo possui uma memória muscular como diz Grotowski, então essa “memória muscular, esta memória que é tão forte no ator” (Stanislavski, 1980:371), deve ser ativada, sendo possível “usar” e fixar a organicidade da ação através da própria musculatura, tentando reencontrar e repetir as macro e micro tensões, a intenção muscular, o *élan*, o(s) impulso(s), o “coração da ação” e todos os elementos que desencadearam a vida da ação no momento em que ela nasceu. Conseguindo essa repetição de maneira exaustiva, o ator conseguirá re-apresentar, corporalmente, a ação física com a mesma verdade. Se perder, durante esse processo, os elos corpóreos orgânicos com sua pessoa, ou não encontrar algum elemento essencial para restauração dos impulsos e intenções, as ações tornam-se mecânicas e devem ser descartadas.

Repetição e enclausuramento dos micro-elementos e das micro-tensões de cada ação física orgânica, partindo do pressuposto de que o corpo é memória: essa é a proposta do LUME para codificação das ações físicas. Abaixo, quatro citações de como os atores do LUME resolvem, na prática, essa problemática:

Procuro repetir inúmeras vezes a ação física a ser memorizada, atenta às sensações internas (possíveis imagens ou sensações musculares que possam surgir na realização de determinada ação) e a sua forma externa (desenho no espaço de cada parte do meu corpo, grau de tensão da musculatura, ritmo etc). É claro que isso tudo pode ser memorizado organicamente, com a repetição em vida, da ação codificada. (Ana Cristina Colla, Entrevista, 1997)

Repetição é a palavra chave. Faço isso de duas maneiras, de acordo com o meu objetivo. Se tenho um objetivo imediato: quando chego na matriz (que pode partir do treinamento, de ações com objetos, do Butoh, da Mimesis etc) procuro estar muito atenta para cada detalhe físico e sensorial, e no final do trabalho repito várias vezes a matriz ou as matrizes que surgiram naquele dia. E em sucessivos dias repito as mesmas matrizes. Se estou no meu dia-a-dia de treinamento: não me preocupo muito em repetir as matrizes que surgem. No decorrer de algum período de treinamento, começo a repeti-las propositadamente. É importante ressaltar que essa repetição não é mecânica; procuro fazer com que a ação venha carregada de todo o sentimento que ela tinha na primeira vez. Quando não consigo encontrar esse sentido e a ação se torna mecânica, desisto dela [...] A musculatura se acostuma com aquela condição e memorizo-a, de maneira que após um certo período de treinamento, é só ligar aqueles determinados pontos de tensão que a ação "surge" novamente. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

A codificação é realizada a partir do momento em que tenho uma matriz dessa ação. Matrizes são ações muito fortes e orgânicas que surgem quando se realiza um trabalho energético ou um treinamento de dinâmica com objetos. Passo então a repetir exaustivamente essas matrizes até que elas fiquem memorizadas na minha musculatura. (Ana Elvira Wuo, Entrevista, 1997)

O principal elemento da codificação, para mim, é a repetição. Você tem uma ação (de uma fonte qualquer) e então é preciso repeti-la muitas vezes para que o corpo possa memorizá-la e para que se possa fazer essa ação sem que seja preciso pensar, a ponto de se poder, inclusive, variar o ritmo, o tamanho, a velocidade etc. Sendo estes itens também bons elementos para ajudar na codificação. (Luciene Domeniconi Crespilho, entrevista, 1997)

Como visto, pela maneira de trabalhar das atrizes podemos definir a codificação como *uma busca de uma repetição, muscular e orgânica, da ação*. Observa-se nos escritos uma preocupação com a codificação, não somente a nível muscular, mas também de todos os elementos que levam à organicidade da ação, como imagens e todo o universo sensorial.

Treinamento - o combustível do ator

Já verificamos, acima, que a ação física é o cerne do ator que trabalha de uma maneira não-interpretativa. Vimos também os vários sub-ítems que a compõem. O ator deve, também, encontrar parâmetros objetivos e caminhos concretos para que ele possa realizar essas ações de uma maneira orgânica, viva e ao mesmo tempo precisa e consciente; e mais, deve encontrar maneiras de operacionalizar, concreta e objetivamente, a dilatação corpórea e a manipulação das energias, provenientes dessas ações físicas, de uma maneira objetiva e dentro de uma técnica extracotidiana de representação. Posteriormente vimos que o ator deve buscar codificar esse trabalho para que ele possa ser passível de re-apresentação.

A maneira de se trabalhar todo esse processo é a criação de um espaço onde o ator, assim como o pianista que necessita de horas de treinamento em um piano durante toda a vida, possa trabalhar todos os componentes de sua arte. Assim...

O treinamento [...] tem a função de aprimorar meu instrumento de trabalho, ou seja, meu corpo, que no caso do ator é impossível dissociar de sua pessoa, de seu ser. É através do treinamento cotidiano que rompo barreiras, transponho obstáculos próprios do trabalho do ator. Isso em nada difere das demais profissões, onde cada profissional dentro de sua especialidade deve estar constantemente praticando e aprimorando sua técnica de trabalho. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

Ou ainda:

O treinamento tem a função de me auxiliar a adquirir técnica. Como? Primeiramente permitindo, através da dança

da minha musculatura, que eu me conheça. (Importante deixar claro que não é um auto-conhecimento intelectual ou psíquico, e sim o descobrimento da vida que há em cada micro-ação que acontece nas minhas musculaturas mais escondidas.). Depois, fazendo com que eu aprenda a externar isso. Depois fazendo com que essa dança se relacione com o meio. E por último, fazendo com que eu aprenda a “desenhar” esse encontro com o meio, para que ele não seja disforme, ou que seja propositadamente disforme. Este “aprender a desenhar” implica na função entre fisicidade e energia. (Raquel Scotti Hirson, 1997)

Como descrito pelas próprias atrizes, é nesse espaço que o ator deve *aprender a aprender*. Ele deve trabalhar nesse treinamento não só o aspecto físico-mecânico, mas principalmente a dimensão interior, a dinamização de suas energias potenciais e aprender a fazer a correlação entre esses dois universos. Temos portanto dois tipos de treinamento: um treinamento que visa a parte físico-mecânica do ator, o aprendizado do “desenhar” ações no espaço e no tempo; e o treinamento energético que visa o acordar da organicidade, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo. O ator deve buscar, em ambos os casos, maneiras extracotidianas de relacionamento com o espaço, o tempo e a energia.

É importante dizer que essa divisão entre treinamento técnico e treinamento energético é simplesmente para facilitar a abordagem do assunto. Dentro de trabalhos técnicos o ator deve buscar o contato com suas energias e tentar descobrir que “*portas*” aquele trabalho técnico abre em sua pessoa. O contrário também é válido: para trabalhos energéticos o ator nunca poderá esquecer da técnica, ou seja, dos aspectos que dão forma precisa às suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço. A diferença básica é simplesmente o enfoque que é dado por um ou outro.

Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado. É um trabalho pré-expressivo, pois no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator se trabalha,

seja descobrindo sua técnica pessoal, seja adquirindo e assimilando elementos de técnicas aculturadas, já estruturadas e codificadas, buscando sempre *“maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico.”* (Burnier,1994:88)

Concordo com Barba quando descreve o treinamento como um trabalho que *não ensina a ser ator, a interpretar uma máscara de Comedia Dell’Arte ou a interpretar um papel trágico ou grotesco, não dá a sensação de conhecer algo, de adquirir habilidades. O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo seu ser. Por isso falamos de treinamento e não de escola ou de um período de aprendizagem.* (Barba,1991:56).

* * *

Para finalizar esse capítulo, tomo a liberdade de reproduzir o texto *“Prisão para a Liberdade”* escrito pelo ator Carlos Simioni, incluído no folder do espetáculo Kelbilim, o Cão da Divindade, que de certa forma, resume todo o capítulo até agora estudado:

Pesquisar uma técnica pessoal de representação, significa abandonar o que se tem de conhecido. Romper com o conforto. Buscar o caminho contrário. O Caminho contrário do corpo é trabalhado através da hipertensão muscular em movimento, e essa hipertensão desencadeia o surgimento de novos movimentos e emoções. A cada variação das tensões musculares corresponde uma variação de emoções e intensidades distintas. No trabalho com as camadas profundas, surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem de mais seguro. Aprender a controlar e manejar a musculatura, através da repetição, reviver as emoções: explorar as possibilidades do corpo, dando mais ênfase a ele do que à razão. Romper com o poder desta razão sobre as reações do corpo, branco no intelecto e na imaginação. Quem conduz o movimento é a vontade própria do corpo. Deixar sair do corpo o mais profundo e aprender a domar esse mais profundo. Sistematizar os temas encontrados para que não se percam. O surgimento dos ruídos, dos sons, da voz e o modelar da boca para que saiam as palavras.

Escutar o orientador. Há ação na inação. O estar em movimento na imobilidade. O peso, a leveza, o grande, o vazio, o pleno, o rápido, o contido, o extrapolado, o domínio do fazer, do transformar, do modelar, repetir para codificar, codificar para se estar seguro da técnica desenvolvida. Aprisionar-se a ela e abandonar-se nela para se ter a liberdade de somente ser. Além do ator, o ser-em-vida⁴⁷.

⁴⁷ Carlos Roberto Simioni, Programa do espetáculo Kelbilim o Cão da Divindade, Texto: Prisão para a Liberdade. Mimeo, 1989

Processo de um ator não-interpretativo proposto pelo LUME

Aprender a Aprender
Eugenio Barba

Convém repetir que o LUME não se predispõe a formar e “dar” aos atores uma técnica pré-codificada, mas ao contrário, busca fazer com que esses mesmos atores descubram por si e em si, as maneiras de articulação de sua arte. Busca uma técnica pessoal de representação. Assim sendo, a primeira tarefa que um ator deve enfrentar, quando começa essa busca, é um *desnudar-se*, buscando dinamizar suas energias potenciais e procurando encontrar e abrir as “portas” que o levem a um contato orgânico com sua pessoa. Ao mesmo tempo, deve “domar” essas energias em “trilhos” técnicos corpóreos, através de trabalhos e exercícios que possibilitem uma relação extracotidiana, portanto dilatada, com o espaço e com seu próprio corpo, in-corporando elementos objetivos que permitam uma nova relação psicofísica. Nesse ponto, o LUME esbarra com princípios trabalhados por Grotowski em seu Teatro Laboratório:

O ponto principal é que o ator não tente adquirir uma espécie de formulário, nem construa uma caixa de truques. Aqui não é lugar de colecionar todas as espécies de meios de expressão. [...] O primeiro dever do ator é aceitar o fato de que ninguém aqui deseja dar-lhe nada; pretendemos tirar muito dele, eliminar tudo que o mantém usualmente amarrado: sua

resistência, sua reticência, sua tendência de esconder-se atrás de máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo, seus costumes e até suas usuais "boas maneiras". (Grotowski, 1987:217)

Para desnudar-se é preciso entrega total ao trabalho, e nesse ponto, fazemos novamente nossas as palavras de Grotowski:

A ordem e a harmonia no trabalho de cada ator são condições essenciais sem as quais o ato criativo não pode ser realizado. Aqui, exigimos consistência. Exigimos isso dos atores que vêm para este teatro, conscientemente, a fim de se lançarem em algo extremo, num tipo de transformação que exige uma resposta total de cada um de nós. Vieram testar-se em algo de muito definitivo, que vai além do significado de teatro, e é muito mais um ato de viver e um caminho de existência. Isto talvez soe quase vago. Se tentarmos explicá-lo teoricamente, poderemos dizer que o teatro e a representação são para nós um tipo de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizar-nos. (Grotowski, 1987:215).

Questões Éticas

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

O ator do LUME busca, como já dito, uma técnica e uma manipulação de sua energia que seja *extracotidiana*. Assim, a relação entre os atores, em sala de trabalho, não pode ser ditada por regras cotidianas. Isso seria, em si, uma contradição.

Portanto, uma das regras principais é o *silêncio*, quebrando, assim, a comunicação cotidiana. Dentro da sala não se conversa, em hipótese alguma, e as palavras somente podem ser utilizadas, única e estritamente, pelo orientador, quando necessita "passar" alguma instrução, ou ainda pelos atores, quando desejam propor algum trabalho para os demais. Mesmo assim, deve-se

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

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

Esse “fio” é uma imagem usada pelos atores do LUME para designar a construção da energia cotidiana em sala de trabalho⁴⁸. Assim que o ator começa seu treino deve “puxar esse fio” consigo, e buscar nunca quebrá-lo durante o período de treinamento. É como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda. Cada vez que esse *fio* é rompido por algum elemento externo e que desconcentre, o ator tem que recomeçar o trabalho a partir do zero, puxando-o novamente de seu início. É um *fio* tênue que facilmente se corta com qualquer agressão ao espaço de trabalho, como uma entrada brusca de um ator atrasado ou qualquer conversa cotidiana.

Outra regra, e talvez a mais importante, é a proibição de comentar sobre o trabalho do companheiro, com outros atores, e principalmente com terceiros. Isto refere-se não somente ao trabalho do outro, mas também sobre o trabalho. Essa é uma regra essencial, pois protege o ator, fazendo com que ele possa mostrar e confiar aos seus companheiros de trabalho, suas dificuldades técnicas, suas frustrações e suas vitórias na busca de suas energias

⁴⁸ A *energia cotidiana em sala de trabalho*, nesse caso, é a busca das relações extracotidianas. Assim, o cotidiano do ator passa a ser a busca extracotidiana.

escondidas e de suas emoções mais profundas. O espaço, dessa forma, passa a ser privado e íntimo, mesmo se o treinamento é realizado em equipe.

O espaço de trabalho passa a ser um local de entrega total do ator. Nele não se come, não se fuma, e não deve ser usado para reuniões ou festas. Ele deve ser respeitada como a testemunha, sempre silenciosa, de um desnudamento dos atores, geralmente difícil e doloroso.

Trabalhando com a Pré-Expressividade

Aquecimento

Antes de iniciar qualquer trabalho, o ator deve aquecer seu corpo. Isso é uma práxis comprovada e executada, não somente no teatro, pelos atores, mas por qualquer pessoa, em qualquer atividade física.

Porém devemos lembrar o que Artaud nos diz: “*O ator é um Atleta Afetivo*”(Máscara,1992:27). O ator portanto, não pode aquecer-se como um atleta que está preocupado com sua musculatura. O ator não é somente corpo, mas *corpo-em-vida como coloca Barba*.

Pensando dessa forma, o ator, ao menos como entendemos no LUME, não deve aquecer somente sua musculatura, mas também, buscar um *aquecimento* de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho.

No LUME o ator não pode iniciar o aquecimento pelo relaxamento. Entendemos o relaxamento como o caminho oposto do trabalho do ator, se entendermos a palavra *expressão* como uma “*pressão para fora*”⁴⁹, realizada pela manipulação das suas tensões musculares. Portanto, ele deve aquecer sua musculatura e também seu universo interior. Sobre essa questão, Luís Otávio Burnier coloca:

Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa acordar o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas ao contrário, as "apaziguam", quase adormecendo. Certas práticas, como de massagear o próprio corpo, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são a meu ver produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas "físico e mental". Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator, isto não basta. Ele precisa aquecer-se, isto inclui a sua pessoa, ou seja, seu universo interior. (Burnier, 1994:146)

Esse aquecimento orgânico individual deve ser encontrado pelos atores. Uma proposta inicial é que o ator comece com um longo e generoso espreguiçar de toda a musculatura. Esse espreguiçar deve "rasgar a musculatura", começando pelo chão, passando pelo plano médio e terminando em pé. A partir daí, esse espreguiçar começa a ser dinamizado até que o ator esteja pronto, física e organicamente, para puxar o "fio" que conduzirá seu trabalho pelo resto do tempo de treinamento. Isso é apenas uma proposta inicial, pois, na verdade, cada ator deve encontrar os meios próprios de aquecimento físico/orgânico para iniciar seu trabalho.

Treinamento Energético

Tomo a liberdade de iniciar esse sub-capítulo transcrevendo um pequeno trecho de uma anotação que, de certa forma, sintetiza, poeticamente, o trabalho sobre o "Treinamento Energético" proposto pelo LUME.

Sábado resolveram jogar fora o sofá. Segunda jogaram a televisão. Quarta à noite, a geladeira. Hoje, querem retirar todas as camas. Estão todos lá, entulhados no quintal da casa. Ainda não conseguiram se livrar deles totalmente. Os vizinhos que antes eram indiferentes, agora fazem visitas. Cada um traz um presente. Estão todos guardados no quarto, sendo abertos aos poucos. Vieram substituir as camas. Algumas paredes foram derrubadas, janelas estão sendo

⁴⁹ Em conversas sobre o trabalho, com os atores (incluindo-me), Luís Otávio Burnier sempre usava esse jogo de palavras para definir expressão. Não encontrei essa definição em sua tese de doutorado.

construídas – sem vidros, que é para ventilar melhor. A filha chora por causa das mudanças, diz que tem medo, que agora, com a casa sem paredes, a mula-sem-cabeça virá pegá-la. O irmão mais velho diz que vai protegê-la e ela, aos poucos, vai parando de chorar. Na cozinha começa a nascer um Ipê, as orquídeas apontam para lhe fazer companhia. A filha ficou responsável por alimentar as pombas, que se alojaram na sala. Agora, todas as tardes, a família se reúne com os vizinhos, para juntos, poderem apreciar o pôr-do-sol.⁵⁰

O primeiro passo do ator, dentro do LUME, é passar por esse *desnudamento*, poeticamente colocado pela atriz no trecho transcrito acima.

O trabalho de *treinamento energético* busca “quebrar” tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas. E como conseguir isso? Luís Otávio Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potências, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis:

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e 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, 1985:31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. “Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus

⁵⁰ Ana Cristina Colla – Diário de trabalho, 1993

movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação (...)." (Burnier, 1985:35) in (Burnier, 1994:33).

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem, ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala e sempre devem ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e principalmente a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o "fio" condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento.

O ator deve buscar, sempre, substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, fazendo com que elas o instiguem e estimulem a continuar, nunca desistindo. Porém, essas mudanças não devem ser premeditadas intelectualmente. O ator deve deixar que o próprio corpo se encarregue delas.

Deve-se sempre estar atento para não se enganar. Geralmente, quando o ator se entrega ao cansaço, ele começa a premeditar suas ações, deixando-as suaves e lentas, ou mesmo rápidas e repetitivas, mas geralmente vazias. Deve-se fugir dessas ações mentirosas, principalmente daquelas repetitivas. Elas "adormecem" o ator dentro de uma dinâmica que se torna conhecida, e esse treinamento busca justamente o novo e o desconhecido a nível corpóreo e energético. O ator deve ter vontade suficiente para auto superar-se.

Convém dizer, também, que o energético é essencialmente um treinamento coletivo. É fundamental a troca e a comunicação corpórea e energética entre os participantes, como uma forma de "ajuda" e "alimento", superando, assim, as dificuldades e a exaustão, e buscando, dessa forma, sempre "ir além", ou seja, entregar-se *sempre mais* dentro da energia e organicidade individual e também aquela construída pelo grupo.

A voz deve ser usada com parcimônia e somente em momentos precisos e definidos pelo coordenador do trabalho, pois o objetivo é "*diminuir o tempo entre o impulso e ação física*" e, nesse caso, a voz pode, até de uma forma inconsciente, funcionar como válvula de escape para essas energias potenciais que devem se transformar em corpo.

Também, em momentos de ápice, o orientador pede para realizar uma parada brusca. O ator, então, deve segurar internamente a sensação. Deve continuar o energético internamente, como se o corpo estivesse, ainda, realizando os movimentos grandes. Esse é o primeiro contato do ator com a *variação da fisicidade*, na qual ele omite os elementos externos da ação, guardando sua sensação e sua corporeidade. Podemos usar a imagem de uma "panela de pressão", que por fora está imóvel, mas por dentro, tem uma pressão tão grande que pode explodir a qualquer momento.

O mesmo ocorre quando o orientador pede para realizar todos os movimentos grandes e dinamizados do energético dentro de uma dinâmica lenta. O princípio é o mesmo da parada: fazer com que o ator vivencie corporalmente uma pressão interna maior que a movimentação externa. A mesma imagem anterior da panela de pressão pode ser usada, mas agora o ator pode soltar, de maneira controlada, uma pequenina parte dessa pressão interna, para realizar movimentos lentos e contidos.

Tanto a parada como a câmara lenta no energético proporcionam aos atores corporificar o mesmo elemento do teatro Oriental, citado acima, do princípio dos sete décimos, onde o ator dá somente sete passos quando deveria haver dez. Essa contenção dinamiza internamente o trabalho do ator, criando um estado dilatado e, conseqüentemente, gerando energia.

O ator Ricardo Puccetti ficou incumbido de aplicar, nos atores iniciantes, esse treinamento. Eram de quatro a seis horas diárias durante trinta e dois dias. A seguir, um trecho do diário de trabalho sobre esse período:

Posso definir aquela época como um pesadelo físico. O energético quebra seu "eixo seguro" e toda sua vida cotidiana parece tornar-se um caos. Tinha pesadelos, acordava a noite com espasmos musculares e minha musculatura parecia nunca descansar. Afora tudo isso, foi um dos períodos, em termos de treinamento, de experiências imagéticas, sensoriais e emocionais mais fortes que tive. As cores de minhas ações, em determinados momentos do energético, pareciam estar vivíssimas. Em momentos de pico de exaustão, minha mente era invadida por imagens e meu corpo as dançava como se fosse independente. Pareciam momentos de liberdade corporal total, em que eu me sentia pleno e verdadeiro. Após esses momentos, que poderiam durar poucos minutos ou quase uma hora inteira, ele caía em um estado muito difícil de traduzir em palavras, como se fosse um vazio, suave e dinâmico que lentamente ia se encaminhando para outro momento de pico, que, se atingido novamente, era mais forte que o primeiro. [...] Em outros momentos, o corpo parecia exigir que eu parasse, tamanha era a exaustão, mas eu "brigava" com ele e não permitia. Além dessa briga, o Ric⁵¹ também nos ajudava, gritando e batendo em ferros que havia na parede. Os gritos do Ric, pensando hoje, pareciam não ser dirigidos ao nosso intelecto, mas claramente ao nosso corpo, numa ordem expressa: "Vail". E quando ele, o corpo, conseguia ir além daquela exaustão, parecia pular uma barreira, e geralmente, algo novo e desconhecido aparecia. Quando o Ric pedia para fechar o trabalho depois de algumas horas nesse estado limite, eu sempre parecia estar voltando de uma espécie de sonho. (Renato Ferracini, Diário de Trabalho, 1994)⁵²

Essa descrição acima mostra momentos individuais dentro do energético, porém, como já dito, ele busca uma relação essencial com o parceiro e o espaço. Abaixo está uma passagem em que essa relação verdadeira, ocasionada pelo energético, pode ser, aqui, ao menos, lida:

Hoje tive uma relação dentro do trabalho energético com a Raquel⁵³. A relação pareceu transcender a idéia comum

⁵¹ Esse é o apelido com que tratamos o ator Ricardo Puccetti, dentro do LUME

⁵² Primeiras anotações, posteriores ao primeiro período de Treinamento Energético, realizado no início de 1993. Essas anotações são de 1994. Mimeo.

⁵³ Raquel Scotti Hirson é atriz do LUME até hoje.

*de relação, pois nossa comunicação não era verbal e nem corporal, sequer nos tocamos, e os olhos muito pouco se cruzaram. O estar perto ou longe também não importava muito. Parecia que estávamos nos realacionando em um nível desconhecido para mim até então. Não existia lógica, pelo menos no sentido comum da palavra. Impulsos do que eu poderia traduzir como fúria levavam a momentos quase imediatos de singeleza. Parecia que estávamos interligados por uma espécie de linha invisível que nos conduzia. Não sabia nunca se quem propunha uma ação ou dinâmica era eu ou ela. Estávamos numa espécie de simbiose energética, que para mim transcendia qualquer explicação lógica e racional. Isso durou muito tempo e o cansaço simplesmente desapareceu. Parece que ultrapassamos a linha da exaustão. De repente tudo acabou, o fio, não saberia explicar porque, rompeu-se. Tentamos continuar, mas tudo agora era visivelmente mecânico, pois começamos a copiar as ações um do outro, e as ações começaram a ser premeditadas. Percebendo isso, nos separamos e cada um continuou seu trabalho com outras duplas ou com o espaço. Mas alguma coisa havia mudado...*⁵⁴

O Energético "...quebra um sistema preestabelecido de ações, encaminhando o corpo para um outro sistema totalmente desconhecido. Assim passamos a adquirir no corpo, novas maneiras de "se estar" em vida". (Ana Elvira Wu, entrevista, 1997). O Ator, no energético, deve fazer o sangue jorrar de seu corpo, não no sentido da morte, mas no sentido da vida⁵⁵. E é justamente desse caos, desses momentos limites, que começa emergir esse tesouro, jamais visto e imaginado para o ator que está iniciando: *ações físicas vivas e orgânicas*. O ator, então, vislumbra, logo num primeiro momento, seu potencial criativo, ainda inarticulado e caótico, mas extremamente pulsante e orgânico. Raquel Scotti Hirson descreve o mesmo:

O treinamento energético permite ao ator despetalar sua flor, para descobrir e provar do seu próprio pólen. O treinamento energético fez com que eu descobrisse que o teatro podia ser muito mais do que eu sequer imaginava. Para

⁵⁴ Renato Ferracini, Diário de Trabalho, 1993. Mimeo

⁵⁵ Imagem utilizada por Luís Otávio Burnier para definir o energético, em conversa com os atores depois de uma sessão desse treinamento.

mim, ter iniciado meu trabalho no LUME a partir do treinamento energético, foi o grande achado de Luís Otávio Burnier, pois permitiu que eu compreendesse que a pessoa e a atriz caminhavam juntas, que a atriz não era algo externo a mim. Isso fez com que, desde o início, eu tivesse o entendimento prático e muscular do que vinha a ser organicidade. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

O energético não é somente um treinamento inicial. Como seu objetivo é quebrar os vícios e clichês pessoais, sempre que o trabalho do ator estiver cristalizado, pode-se, e deve-se, sempre, retornar a ele. Como uma forma de “revitalização” orgânica e energética. Ana Cristina Colla, também atriz do LUME, usa uma imagem muito perspicaz nesse sentido:

O treinamento energético foi o responsável por acordar o leão que vivia adormecido em mim. Foi de fundamental importância para o surgimento do meu trabalho; através dele visitei recantos nunca antes explorados. Fez o leão sair da toca. De tempos em tempos é necessário a ele retornar, já que medroso ou preguiçoso, o leão insiste em se esconder. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997).

Outra questão a ser colocada é a diferença entre o Treinamento Energético e a Dança Pessoal, termo específico usado por Luís Otávio Burnier e os atores do LUME para designar a *dinamização das energias potenciais do ator*.

Ambos, *energético* e *dança pessoal*, buscam realizar uma interseção entre a vida e o corpo, ou seja, o subjetivo e o objetivo. Tanto no treinamento energético como na dança pessoal o ator deve buscar, dentro de si, relações corpóreas energéticas novas, procurando fugir dos clichês pessoais. A diferença é que na *dança pessoal* buscamos, em nós mesmos, essa relação corpórea nova para “mergulhamos” dentro dela, numa espécie de energia *convergente*, explorando todas as suas possibilidades. No energético buscamos o mesmo, mas “jogamos” essa energia para o espaço, usando-a de maneira *divergente*. Luís Otávio Burnier dava uma imagem poética, mas que resume claramente o conceito e objetivo do treinamento energético:

Somos uma baú trancado. No energético devemos buscar a chave para esse baú, e jogar para fora tudo que está dentro. Algumas coisas são quinquilharias usadas e não servem para mais nada, outras coisas são tesouros preciosos que devem ser guardados de volta. Geralmente esses tesouros estão no fundo, embaixo das quinquilharias velhas e usadas e devem ser procurados com afinco, pois sempre existem. Depois, o baú pode ser novamente fechado, agora limpo e somente com tesouros dentro dele. E melhor de tudo, o ator, agora, tem a chave.⁵⁶

O energético é o impulso inicial para o ator descobrir sua flor, o primeiro contato com sua *segunda natureza*, com suas energias dilatadas e extracotidianas, com esse “querer” além da vontade, telúrico e divino, com seus tesouros pessoais e também o primeiro contato com as dificuldades da auto-superação. É o adubo mais orgânico de uma semente potencial que irá, mais tarde, se transformar em botão.

Treinamento Técnico

Depois de passar pelo treinamento energético, o ator consegue vislumbrar a possibilidade de entrar em contato com sua organicidade e suas energias potenciais.

Em um segundo momento, ele deve começar a adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, através de uma técnica objetiva que o possibilite colocar-se, no espaço e no tempo, de uma maneira extracotidiana, e portanto, diferente do cotidiano comum.

É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico, para poder comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada, toda sua organicidade e sua vida:

⁵⁶ Conversa final de Luís Otávio Burnier com os atores após uma sessão de treinamento energético. 1993. Diário de Trabalho de Ana Cristina Colla.

O treinamento técnico é o responsável por tirar a paz dos meus dias. Ele é que me coloca, cotidianamente, frente a frente com minhas limitações e é também através dele que consigo transpô-las. Através de seus elementos, trabalho tópicos essenciais para que meu corpo possa se comunicar, através da linguagem corpórea, com o público, meu receptor. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

O treinamento técnico modela o corpo e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular:

O treinamento técnico é o momento de desenhar, dar forma à organicidade. Através do treinamento técnico eu comecei a aprender como dosar minhas energias e como tornar minhas ações físicas mais claras, para que não fossem caóticas para mim ou para alguém que visse de fora. O treinamento técnico me permitiu encontrar tanto ações mais vigorosas quanto mais suaves, como se houvesse uma "chama" interna localizada na região do meu abdome e que eu passasse a controlar a intensidade dessa chama. Mas além disso, comecei a aprender a maneira de fazer com que a luminosidade dessa chama escapasse através dos meus poros, utilizando para isso toda a minha musculatura. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

Esse treinamento técnico, convém repetir mais uma vez, não dará ao ator uma técnica pronta de representação, como no caso dos atores orientais. Aqui ele não *aprenderá* uma técnica extracotidiana; mas tentará treinar e apreender, no corpo, os *princípios* que regem essa extra-cotidianidade. Com esses princípios incorporados, toda e qualquer ação que se faça, em cena, será extracotidiana; isso inclusive, independente da estética cênica proposta.

Portanto, o ator deve adquirir e in-corporar esses princípios. Podemos encontrar no estudo da antropologia teatral, proposta por Eugenio Barba, alguns desses *princípios que retornam* e que são recorrentes em técnicas codificadas e extracotidianas de representação. Em seu treinamento cotidiano, o ator deve encontrar uma apreensão e in-corporação desses *princípios*, e não das formas que o contém, o que em tese, seria aprender uma técnica pré estruturada e organizada de representação. Incorporar os *princípios* e não suas

formas codificadas tem como resultado, uma maneira pessoal de formalização e objetivação desses mesmos princípios, o que subentende uma tecnificação pessoal desses elementos recorrentes. Sobre essa questão, coloca Luís Otávio Burnier:

O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar, por meio delas, seus princípios. Era a experiência prática, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do "rasgar do corpo" de um determinado exercício, que era importante. O ator ia adquirindo assim, uma nova cultura corpóreo-artística. Estas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias corpóreo-muscular que nos interessavam. Eram estas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica. (Burnier, 1994:89)

O contato corpóreo com esses princípios recorrentes seriam, segundo Barba, os "bons conselhos" da antropologia teatral, para os atores ocidentais:

Atores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes. Eles não são provas da existência de uma "ciência do teatro", nem de umas poucas leis universais. Eles não são nada mais que particularmente um conjunto de "bons conselhos". Falar de um conjunto de bons conselhos parece indicar algo de pequeno valor quando comparado à expressão "antropologia teatral". Mas campos inteiros de estudos – retóricos e morais, por exemplo, ou estudos do comportamento – são igualmente conjunto de "bons conselhos". [...] Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de "conselhos" para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida o texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. (Barba e Savarese, 1995:8).

E quais são, afinal, esses princípios? Explicá-los de maneira pormenorizada, encontrando as suas recorrências e repetições nas diversas técnicas codificadas Orientais e Ocidentais seria muito extenso, além de ser o

campo específico da Antropologia Teatral e dos pesquisadores da ISTA. De fato, esse estudo pode ser encontrado no livro *"A Arte Secreta do Ator"*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, traduzido para o português pelo próprio Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, atores-pesquisadores do LUME, sendo, inclusive, importante fonte de referência para essa dissertação. Mesmo assim achamos conveniente, para melhor entendimento dos exercícios propostos pelo LUME, que alguns desses princípios, que ainda não foram explicitados, sejam explanados, ao menos, de maneira resumida. São eles:

Dilatação Corpórea: As técnicas codificadas de interpretação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explicação objetiva e corpórea, pode ser explicada através de uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições*. No LUME, além desses pontos apontados, acreditamos que a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada com a organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüência de ações; e também na possibilidade do ator em encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com sua pessoa, dentro de uma totalidade psicofísica.

Equilíbrio: Em todas as técnicas codificadas de representação encontramos uma postura, onde o corpo está quase sempre, fora de seu eixo de equilíbrio normal, ocasionando um equilíbrio precário e diferente do cotidiano comum. Esse equilíbrio precário, ou *equilíbrio de luxo*, como coloca Decroux, determina uma forma de equilíbrio cênico ou extracotidiano, resultando numa série de relações musculares e tensões dentro do organismo. Quanto mais complexo se tornam nossos movimentos – quando damos passos mais largos do que de costume, ou mantemos a cabeça mais para frente ou para trás – mais nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série inteira de tensões musculares se estabelece para impedir a queda do corpo. Assim, esse desequilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do ator, numa fase que precede a

expressão intencional, caracterizando um trabalho pré-expressivo.(Barba, 1995:35)⁵⁷

Oposição: Grotowski nos coloca que *se algo é simétrico não é orgânico, e o teatro exige movimentos orgânicos. (Grotowski, 1987:164)*. Assim, o ator deve buscar uma assimetria conseguida por oposições musculares de suas ações físicas. Essa oposição muscular deve criar certas resistências e tensões, criando *uma maior intensidade energética e tônus muscular (Barba e Savarese, 1995:184)*. Como exemplo podemos citar o princípio do “S” dos dançarinos e dançarinas Odissi, no qual a cabeça inclina-se para a esquerda, o tronco para a esquerda e o quadril para a direita. *O resultado é um equilíbrio precário, novas resistências e tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo. (Barba e Savarese, 1995:180)*.

Base: A condição, talvez a mais essencial para a dilatação corpórea, seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas e o quadril. Encontramos, em praticamente todas as manifestações cênicas codificadas, uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana. Assim, o bailarino clássico dança na ponta dos pés, os atores de Nô andam com o quadril baixo, os atores de Kathakali se apoiam do lado de fora dos pés. O importante é descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite uma segurança para um equilíbrio precário, e também para possibilitar uma liberdade para a coluna vertebral, que assim, poderá soltar-se sobre uma base segura e fixa.

Olhos e Olhar: O ator deve descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Existem técnicas Orientais que codificam exaustivamente todas as ações dos olhos, como o Kathakali. Através dos olhos, o ator pode abrir ou fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física.

⁵⁷ Passin

Equivalência: A equivalência, entendida aqui como o oposto da imitação, *reproduz a realidade por meio de outro sistema (Barba e Savarese, 1995:96)*. Assim sendo, o ator que busca uma técnica extracotidiana de representação deve encontrar tensões musculares que permitam uma nova relação de seus gestos e movimentos com o tempo/espço. Como o ator ocidental não possui gestos e ações codificados, ele deve encontrar *equivalentes orgânicos* em detrimento de qualquer ação que possa remeter ao clichê pessoal e cotidiano, recriando, reconstruindo e redimensionando a ação física. *A arte, segundo Dufrenne, não é a vida, mas é a sua representação estética. Ela deverá encontrar em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada organicidade, que nos dê a sensação de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, equivalente ao fluxo de vida. (Burnier, 1994:21)⁵⁸.*

Varição de Fisicidade (Segmentação, Variação e Omissão): Barba coloca que *“a vida do corpo do ator em cena é o resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações” (Barba e Savarese, 1995:170)*. Assim, o ator deve ter a consciência técnica de fragmentação do seu corpo para que possa proporcionar uma limpeza de movimentos e uma manipulação precisa de energia que será depositada em cada ação que realizar em cena. Com a fragmentação *“cada ação do ator pode ser analisada de acordo com seus impulsos e detalhes individuais e é, posteriormente, reconstruída numa seqüência cujos fragmentos iniciais podem agora ser ampliados ou movidos para uma nova posição, sobreposta ou simplificada”*. (Barba e Savarese, 1995:171). Dessa forma, tanto a codificação, como a fragmentação e a omissão de ações permitem ao ator uma recriação de sua própria partitura e ações já pré-codificadas, proporcionando uma vasta possibilidade de aplicações. Por isso o ator deve aprender, depois de codificada a ação, fragmentá-la, diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no

⁵⁸ Grifo meu.

espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo como única regra básica, nunca perder a vida, organicidade e o “coração” da ação. Podemos dizer que o ator deve aprender a manipular a *fisicidade* da ação sem nunca perder sua *corporeidade*. Sendo assim, agrupemos esses elementos de *segmentação*, *variação* e *omissão* da ação, chamando-os de **variação de fisicidade**.

Outros conceitos como **energia** e **precisão** já foram explicados e conceituados acima como sub-elementos de uma ação física. Dessa forma, mesclando esses *princípios recorrentes* com os itens constitutivos da ação física, teremos os seguintes elementos que devem ser trabalhados em um treinamento técnico:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulsos

Na busca desses princípios citados, os atores do LUME elaboraram e também “emprestaram” de técnicas orientais, mestres e atores ocidentais, exercícios e trabalhos técnicos que possibilitassem ao ator tomar contato e incorporar esses princípios recorrentes, tornando possível uma dilatação da presença cênica e uma relação extracotidiana com o tempo/espaço.

Façamos aqui alguns alertas ao que tange o treinamento técnico: primeiramente devemos, enquanto atores, buscar nunca realizar esses exercícios de maneira simplesmente mecânica e fria. Podemos novamente recorrer a imagem do pêndulo para relacionar *treinamento energético* e *treinamento técnico*: o primeiro trabalha com o lado caótico do pêndulo, em que está inserida a vida cênica. O segundo trabalha o lado frio, técnico e muscular. Cabe, ao ator, buscar esse foco e esse centro, do qual o pêndulo não se aproxima, e nem se distancia, nem de um lado nem do outro. Deve-se

encontrar o equilíbrio. Isso também significa que esse centro deva ser buscado sempre: no *treinamento energético*, encontrar os meios corpóreos para modelar o extravasar da energia e no *treinamento técnico*, buscar sempre realizar os trabalhos descobrindo, no corpo, como deixá-los orgânicos.

Pode-se ensinar a mecânica do exercício, mas não se pode ensinar, de maneira prática, um ator a ser orgânico e nem a tomar contato com energias. Pode-se, sim, dar a ele alguns elementos e “bons conselhos”. Essa busca tem que ser individual e cada ator deve encontrar seus próprios meios de realizar esse objetivo.

Outro alerta importante: O ator que está iniciando não deve pensar em termos de princípios quando realiza um exercício técnico, mas pensar que o exercício é uma ação física que deve se tornar orgânica. Para o ator, *pensar* nos princípios significa buscá-los conscientemente, e isso pode ocasionar uma *intelectualização* dos princípios dos exercícios e não uma *in-corporação* deles.

Um ator não pensa em categorias de “princípios”, ou em categorias científicas. Ele deve pensar sobretudo em categorias de ações, de ações físicas e vocais. Deve apreender e assimilar todo e qualquer princípio através das ações físicas. É importante trabalhar e aprimorar os componentes das ações físicas que os princípios da Antropologia Teatral nos ajudam a compreender melhor. Mas isto deve ser feito por meio das ações e não dos princípios, caso contrário corre-se o risco de matar prematuramente a vida das ações. (Burnier, 1994:140)

Partindo desse pressuposto, esses exercícios abaixo foram testados e aplicados nos atores “jovens” do LUME, enquanto um conjunto de ações no qual deveriam buscar sempre uma organicidade e o contato com suas energias pessoais através desses trabalhos. A conscientização dos princípios pode ser útil ao coordenador do trabalho, e não ao ator que se inicia nessa nova técnica extracotidiana. O ator deve vivenciar o trabalho através da práxis cotidiana e descobrir *como* esses princípios se operacionalizam de maneira prática em seu corpo. Ele deve *pensar em ação, não em conceitos.* (Burnier:1994:224).

É importante frisar, portanto, que em nenhum momento, essa teoria aqui estudada, foi transmitida aos atores iniciantes do LUME no início dos trabalhos. Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni não aprovavam qualquer tipo de leitura que pudesse induzir o ator a uma conscientização do que ele estava fazendo, antes que esses princípios estivessem minimamente arraigados em seus corpos. Todo o trabalho inicial foi prático, sem nenhum período para conversas e/ou reflexões. Como já mencionado, teatro é uma arte prática e sua reflexão, ao menos no que tange à técnica de atuação, deve vir sempre *depois* da *práxis*. Grotowski pensa o mesmo quando coloca:

*Uma filosofia sempre vem depois de uma técnica! Você anda na rua com suas pernas ou com suas idéias?*⁶⁹ *Há muitos atores que, durante os ensaios, gostam de travar discussões científicas e sofisticadas sobre a arte, e assim por diante. Estes atores tentam, através destas discussões, esconder sua falta de empenho e sua falta de um mínimo de aplicação. Se você se entrega totalmente num ensaio, não tem tempo para discutir. Numa discussão, você se esconde atrás de uma máscara. (Grotowski, 1987:171)*

Aqui, sendo o momento da teorização, pois já se passou pela prática, descreveremos cada exercício técnico, apontando sua morfologia, verificando seus desdobramentos, quando houver, além dos princípios pré-expressivos trabalhados. Na realidade, os exercícios que serão descritos abaixo sempre trabalham com *todos* os elementos pré-expressivos explanados acima. Mesmo sabendo disso, estaremos colocando uma tabela, ao final de cada trabalho analisado, mostrando os princípios que são *priorizados* por aquele elemento.

Convém salientar que todos esses elementos técnicos são transmitidos ao ator iniciante sem muitas explicações verbais. Todo o aprendizado é realizado a partir da imitação dos exercícios realizados pelos orientadores do trabalho, que no caso foram Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti. Não existe uma correção pormenorizada da forma dos exercícios. Cabe ao ator ter uma

⁶⁹ Grotowski refere-se aqui à técnica cotidiana de caminhar.

observação apurada. Em caso de dúvida, o orientador repete o exercício e o aprendiz tenta sanar a dúvida através da observação. Quase nunca se fala sobre o exercício. O orientador somente corrige de maneira efetiva quando percebe que o aprendiz pode cristalizar algum erro grave que esteja cometendo.

Esse procedimento faz com que o ator possa descobrir, dentro das regras básicas de cada exercício, a *sua* maneira específica e *particular* de realizar cada trabalho, tendo liberdade para pesquisar as relações corpóreas propostas com sua pessoa e suas energias potenciais. O que importa, na realidade, é que o trabalho técnico também pode servir de trampolim para novas descobertas práticas e corpóreas do ator.

Pistão e Rolamento

Descrição Morfológica: É um trabalho, basicamente, de relação com o chão. Visa a mobilidade corporal do ator, mantendo uma comunicação com o chão através de rolamentos, saltos e quedas. Utiliza as mãos e os braços como amortecedores e pistões para controlar a ação da gravidade sobre o peso. Assim como são usados como amortecedores, os braços e pernas também podem ser usados como propulsores, podendo lançar o ator para o ar. Todos os movimentos e a relação com a gravidade devem ser controlados. Dessa forma, evita-se choques violentos e o ator pode trabalhar novos e diferentes pontos de contato e base de seu corpo em relação ao chão, além de proporcionar um treinamento da precisão dos movimentos, mesmo em situações limites, como nas quedas e em momentos de alteração extrema de equilíbrio. Os saltos e rolamentos devem partir de impulsos, evitando, dessa forma, que o trabalho seja mecânico.

Desdobramentos: O mesmo trabalho pode ter uma variedade rica, principalmente em relação às diferentes dinâmicas propostas. Pode-se fazer o mesmo exercício, num ritmo muito lento ou muito rápido. A dinâmica lenta trabalha uma acentuação no controle muscular dentro de uma situação de fora

de equilíbrio extremo, ocasionando uma aprendizagem técnica do controle do tônus e da precisão. O *muito rápido* trabalha uma dinamização da energia e também um controle corpóreo muscular diferenciado, já que a ação da gravidade é diretamente afetada pela velocidade imposta no movimento.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Base
Precisão
Impulsos

Raiz

Descrição Morfológica: Visa proporcionar, principalmente, base. Podemos dividir o corpo do ator em três partes: 1) a parte onde encontra-se sua base de sustentação, que vai do pé ao coxofemural. 2) Da base da coluna à cabeça que é a parte, digamos, mais “expressiva”, pois aí encontra-se a coluna vertebral e finalmente 3) o quadril, que funciona como uma espécie de ponte de ligação entre a base e a coluna. Como o próprio nome diz, esse trabalho visa enraizar, pesar, afundar a parte de base do ator no chão, começando pela ponta dos dedos dos pés e indo até o coxofemural. Para uma melhor eficácia do treinamento esse trabalho é dividido em várias partes:

- enraizamento somente dos dedos, *afundando* e posteriormente empurrando o chão com os próprios dedos.
- enraizamento dos dedos ao metatarso dos pés, fazendo o mesmo movimento de ida e vinda, posteriormente empurrando o chão.
- O mesmo, agora até o calcanhar, também empurrando o chão.
- Dos dedos até os joelhos, e posteriormente empurrando o chão.
- Finalmente dos dedos até o coxofemural, *idem*.

É importante frisar que o empurrar o chão deve ser, justamente, o caminho inverso do enraizamento. Portanto, se começamos a enraizar da ponta dos dedos até o coxofemural, os dedos, na hora de empurrar, devem ser os últimos a sair do chão, pois foram os primeiros a enraizar, e mais

importante, empurrar com força para fazê-lo. Os dedos e o pé como um todo não devem sair passivamente do chão.

Apesar de toda essa separação, todo o corpo deve estar engajado no trabalho de raiz, principalmente a coluna vertebral, *e isso será uma regra básica para todos os exercícios*, pois, caso isso não ocorra, corre-se o risco de uma estereotipização e uma mecanização desse trabalho. Outra questão de extrema importância é a *base* estar sempre aberta e os joelhos sempre apontando para fora.

Os olhos não devem estar olhando para o chão, o que é uma tendência natural, mas para fora e para o espaço, ampliando o campo de ação.

Esse trabalho visa a base maior e mais forte para um estar “natural” no desequilíbrio, pois, somente uma base ampliada pode sustentar o ator em estado de equilíbrio precário e ainda, quanto mais ampliada a base, maior pode ser o desequilíbrio, e como consequência, maior a dilatação corpórea.

Desdobramentos: São vários os desdobramentos desse trabalho:

1) **Compasso:** No momento do empurrar o chão, o ator mantém a perna contrária àquela que está trabalhando a raiz, fixa, e então, ainda com metade do corpo no ar, gira-o sobre essa perna que funciona como um ponto fixo de “compasso”, enraizando novamente num outro ponto da linha circular criada por esse “compasso”. O enraizamento no compasso pode chegar até a base do quadril.

2) **Bêbado:** Com a raiz, o ator solta completamente a coluna, deixando-a livre. A coluna solta, remete o ator a um estado constante de desequilíbrio, que deve ser sustentado pela raiz. Se a raiz/base não estiver ampliada e forte, o ator cairá, ou então, não conseguirá liberar completamente a coluna.

3) **Saltos a partir da Raiz:** No momento do empurrar o chão com os dedos, o ator dá um impulso um pouco mais forte que o normal. Esse impulso maior, juntamente com o empurrar o chão, faz com que ele salte. No momento da

queda, o ator deve novamente cair na ponta dos dedos, reiniciando todo o processo de enraizamento, como preparação para um novo salto. Essa espécie de “molejo” da raiz proporciona leveza para o ator. Os saltos devem ser dinamizados na medida em que o ator for sentindo mais segurança de sua base e de sua posterior queda.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar

Saltos e Paradas

Descrição Morfológica: Nesse trabalho buscam-se formas livres e diferenciadas de saltos, desde que sejam grandes e ampliados, proporcionando uma dilatação da percepção do espaço.

O mais importante não é o salto em si, mas a queda e a parada, que deve ter um “stop” muito preciso e desenhado, incluindo aí, o olhar. Aqui é imprescindível o trabalho de raiz, principalmente na precisão da queda. Busca-se, também, que as posições finais dessas paradas estejam em oposição, figuras com um certo desequilíbrio e a base ampliada. Essa parada *precisa* proporciona ao ator um corte brusco do que seria o continuar natural do movimento de inércia do salto, criando uma tensão interna que gera energia. Esse corte seco e preciso treina, justamente, a precisão muscular e a contenção dessa energia. Nesse trabalho é fundamental o controle dos saltos e dos “stops” pelo abdômen. É justamente ele que gera o controle espacial e energético interno.

Em uma parada não precisa, quando há ecos musculares pelo corpo, a energia se “esvai” por esses ecos, tornando a ação, portanto, menos precisa, “suja”, e em conseqüência, menos carregada de energia.

Desdobramento: A princípio, o trabalho visa um salto e uma parada como conseqüência. Porém, uma outra maneira de se trabalhar é criando uma *dança*

dos saltos, tentando buscar dinâmicas diferenciadas de saltar. Funciona quase como um energético condensado, tendo como regra a necessidade de sempre saltar, em diferentes ritmos, velocidades e dinâmicas. A parada pode dar-se em um momento preciso dentro dessa dança: um “stop” preciso para, posteriormente, se reiniciar os saltos. Esse “stop” tem o mesmo objetivo da parada realizada no trabalho de energético.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Precisão
Impulsos

Elementos Plásticos

Descrição Morfológica: Para esse trabalho o corpo é dividido em segmentos para poderem ser trabalhados separadamente: cabeça, peito, cintura, quadril, pernas, pés, ombros, braços e mãos. A partir dessa separação, pesquisa-se, em cada parte, dinâmicas e ritmos diferentes, explorando-as de maneira plástica e buscando suas possibilidades de articulação no tempo/espço. Inicia-se com cada parte separadamente. Após algum tempo de trabalho, faz-se com que uma parte *converse* com a outra através de dinâmicas diferenciadas. Convém frisar que, mesmo tendo uma parte do corpo como foco, todo o resto do corpo deve estar engajado na ação. Para tanto, a coluna e a base ampliada são imprescindíveis.

Nesse exercício o ator pode trabalhar a questão do Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário de uma maneira dinâmica e em movimento, proporcionando outras relações com o equilíbrio e a gravidade.

Esse trabalho visa, principalmente, a segmentação do corpo e a possibilidade do ator em articular e manipular as diferentes energias e dinâmicas que cada parte do corpo proporciona. Outro foco é a *variação de*

fisicidade que esse trabalho proporciona: o ator pode encontrar, no peito, por exemplo, uma dinâmica de ações fortes e rápidas. Imediatamente ele pode *passar* essa dinâmica para o quadril e logo depois experimentá-la na cabeça. Uma ação suave de mão pode ser *transferida* para o pé. Pode encontrar uma dinâmica e *escondê-la* na musculatura, ou ainda, fazer com que essa dinâmica escondida possa *passear* por todas as partes do corpo. Como visto, é um treinamento riquíssimo para possibilitar, futuramente, as *variações de fisicidade* das matrizes que possam vir a ser utilizadas em cena, e faz, também, com que o ator saiba, corporalmente, identificar em que parte precisa está localizada a corporeidade e o “coração” de uma ação.

Desdobramentos: Os atores podem se relacionar através dos elementos plásticos, como num diálogo de pergunta/resposta, ação/reação entre dois ou mais atores.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Impulsos

Descrição Morfológica: Podemos dizer que os trabalhos de impulso e de elementos plásticos são exercícios irmãos. Se nos elementos plásticos busca-se a pesquisa de dinâmicas distintas em diferentes partes do corpo, podemos dizer que o exercício de impulsos busca trabalhar, especificamente, as diferentes dinâmicas desse elemento pontual nos diferentes segmentos do corpo. Primeiramente, deve-se buscar impulsos grandes e generosos, que tenham origem na coluna vertebral, e que, posteriormente, sejam lançados para fora em um ponto específico e preciso da sala, como um *facho de luz que espirra do corpo*. O olhar é um fator determinante para *precisar* esse ponto de

lançamento. Posteriormente deve-se variar as dinâmicas desses impulsos, lançando-o de maneira lenta, suave, forte, fraca, grande, pequena, rápida, deixando-os escapar por partes determinadas do corpo, por duas ou mais partes ao mesmo tempo e também por todas as partes, tendo sempre em mente a precisão do local de lançamento desses impulsos. A base deve estar ampliada, o corpo todo engajado, como sempre. Também deve-se trabalhar a variação de fisicidade desses impulsos, diminuindo-o no espaço e até mesmo, trabalhando-o internamente, através de impulsos *escondidos dentro da musculatura*.

Esse trabalho busca a familiarização do ator com a questão do impulso transformado em ação, como numa ação/reação sem tempo de pensamento, mas que pode ser controlado via corpo. Também trabalha o direcionamento preciso da energia, causado pelo impulso, no espaço.

Desdobramentos: Da mesma forma, os impulsos podem ser usados como diálogos, pergunta/resposta, ação/reação entre dois ou mais atores, criando-se um jogo e uma comunicação real através deles.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Articulação

Descrição Morfológica: Nesse trabalho busca-se, também, exercitar um elemento pontual dentro da segmentação proposta pelo trabalho de *elementos plásticos*, que é a pesquisa e ampliação das possibilidades de articulação de cada segmento e também o diálogo entre cada um. Diferente dos elementos plásticos, que buscam dinâmicas distintas, o trabalho de articulação procura uma dinâmica lenta, variando mais entre tensões musculares suaves e fortes.

Isso faz com que o ator tenha mais tempo para explorar os limites extremos da articulação de cada segmento, fazendo com que sua musculatura se “rasgue”.

Quando todos os seguimentos/articulações são trabalhados em conjunto, busca-se, também, dentro da ampliação das possibilidades de articulações, posições corpóreas de *oposição*. Assim, por exemplo, se a cabeça busca o lado esquerdo, o quadril deve tender à direita, um ombro para cima, outro para baixo, fazendo com que cada parte vá até seu limite. A articulação, no limite extremo de cada segmento, fará com que o próprio corpo encontre uma saída possível para aquela posição. Essa saída encontrada pelo corpo deve, também, ser articulada até o extremo, criando um círculo onde uma articulação extrema leva à outra.

Como visto, esse trabalho dá ao ator uma ampliação de suas possibilidades articulares e corpóreas, além de treinar o corpo a se “acostumar” com a oposição muscular. A dinâmica lenta, nesse caso, também possibilita um controle muscular/corpóreo, fixando, ainda mais, a noção de precisão. A ida ao extremo de cada articulação e de cada oposição faz com que o ator entre em um universo de ações além do cotidiano, gerando, desse modo, uma energia dilatada.

Desdobramentos: Em alguns momentos específicos, esse trabalho pode ser feito de olhos fechados, possibilitando um mergulho ainda maior no universo interno do ator, através das situações corpóreas extremas que está vivenciando.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Equivalência
Variação da Fisicidade
Precisão

Montanha

Descrição Morfológica: O exercício da montanha busca ativar o centro orgânico do corpo, que, no entendimento do LUME e dos atores Orientais, é um ponto interno localizado na região abdominal, que denominamos, dentro do âmbito de nosso trabalho, de *koshi*.

koshi é uma palavra japonesa que significa, literalmente, bacia, e é a principal parte do corpo no Nô e Kabuki japonês. O *koshi* é tão importante para os atores japoneses que a medida para julgar um bom ator é o domínio maior ou menor que ele tem de seu *koshi*. No LUME não trabalhamos com a noção real, exata e formal do *koshi* japonês, mas a partir do princípio de centro orgânico do corpo e da idéia de fixidez e força na região da bacia. Uma imagem utilizada por Luís Otávio Burnier em sala de trabalho era a do *koshi* como um ponto, localizado um pouco abaixo do umbigo, no abdome, na região central e interna da bacia, que tinha uma espécie de mão que o agarra e empurra constantemente para baixo. Esse ponto é o centro orgânico do corpo como o cérebro é o centro do intelecto. Desse ponto deve nascer e partir todos os impulsos e ações que vão se refletir na coluna vertebral. Devido à importância em ativá-lo, são vários os trabalhos e exercícios para esse fim.

O exercício da montanha parte do princípio que existe somente esse ponto orgânico corpóreo, funcionando como uma espécie de cérebro corporal que controla todo o resto do corpo. Assim, com a base aberta, joelhos flexionados e coluna reta, apoiada na bacia, o ator tenta ativar esse ponto e lentamente se mover para esquerda ou direita, até o limite, *a partir do koshi*. Quando está no limite, da esquerda ou direita, deve-se buscar um impulso, também *a partir do koshi*, que ocasionará um pequeno giro ao redor de seu eixo, com uma posterior parada precisa. Depois move-se novamente para a esquerda ou direita, repetindo-se novamente o mesmo ciclo.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base

Olhos e Olhar
Precisão
Impulsos

Koshi

Descrição Morfológica: Como o próprio nome diz, busca treinar e ativar diretamente o ponto abdominal denominado de *koshi*. Primeiramente amarra-se fortemente um tecido na região abdominal, e o ator anda lentamente pelo espaço, com os joelhos flexionados, buscando sentir a região amarrada. Tanto o andar, como o mudar a direção do andar, devem ser sempre controlados por esse ponto. Num segundo momento tira-se o tecido amarrado e tenta-se simplesmente andar com o *koshi* buscando a mesma sensação corpórea como se o tecido estivesse, ainda, amarrado. *“O que diferencia um andar normal “sem Koshi” de um “com Koshi” é o movimento da bacia. Normalmente quando andamos, ela tem um movimento de ondulação sutil natural, como se flutuasse sobre as águas mansas do mar. É o movimento decorrente da variação do ponto de apoio sobre uma e outra perna. Quando trabalhamos o Koshi, esta oscilação não existe, ou deve ser evitada, controlada. Isto dá uma força e uma presença para a bacia. Aliás, o termo Koshi em japonês também significa a presença do ator”.* (Burnier, 1994:149)

Depois de passado um tempo de treinamento, somente andando com o *koshi*, o ator pode começar a fazer lentas e pequenas ações, como abaixar, ficar na ponta dos pés e girar o tronco. Todas essas pequenas ações devem ter o ponto original na região do *koshi*. Assim, não é o ator que levanta, abaixa, ou gira, mas é seu *koshi* que o faz.

Esse deslocamento e concentração dos impulsos originários das ações, a partir do *koshi*, cria uma outra relação muscular do ator com sua ações, ocasionando um condensamento da energia nessa região. A partir dessa concentração energética, o ator pode tentar treinar e buscar mecanismos que o permitam controlar e manipular essa energia condensada. Uma imagem que auxilia o ator nessa empreitada é a de transformar o *koshi* em uma espécie de

farol, que emana uma luz forte nessa região. A densidade da luz, mais forte ou mais fraca, mais quente ou mais fria, determina a quantidade de energia utilizada. Essa imagem objetiva ajuda o ator a encontrar as micro-tensões corpóreas que o permitem soltar e reter a energia, ou ainda, transformá-la em uma energia suave ou muito forte.

Em um terceiro momento desse exercício, as ações, sempre a partir do *koshi*, podem ficar mais complexas. Nesse ponto, geralmente, o orientador cria estímulos para que essas ações aconteçam, como por exemplo, jogar objetos pela sala, para que os atores possam pegá-los, soltá-los, entregá-los a outro ator, realizando essas ações cotidianas sempre pelo *koshi*. Dentro dessas ações complexas deve-se buscar sempre posições de equilíbrio precário e oposições corpóreas. Esses fatos redimensionam a ação cotidiana, criando um equivalente energético extracotidiano dessas mesmas ações.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação da Fisicidade

Verde⁶⁰

Descrição Morfológica: Visa trabalhar uma vivência prática dupla: de controle de *koshi* e de oposição corpórea. Esse trabalho é realizado em parceria: um primeiro ator segura o segundo com um tecido, enlaçando-o, primeiramente, na altura do abdome, e puxando-o para trás. O segundo ator tenta vencer essa força oposta, tentando andar para frente, ativando seu *koshi*. Posteriormente, o tecido é enlaçado em diferentes partes do corpo: cabeça,

⁶⁰ Esse exercício foi criado, originalmente, pelos atores do Odin Teatret – Dinamarca, que se utilizavam de um tecido verde para realizar o trabalho. Daí o nome.

peito, quadril, coxas e canelas, e o mesmo processo se repete para cada parte, separadamente.

Em um segundo momento, o ator, agora sem o tecido e a ajuda do companheiro, deve caminhar sozinho, como se o tecido ainda o estivesse puxando nas diferentes partes do corpo. Depois, em um terceiro momento, o ator, assim como no trabalho do *koshi*, além de somente caminhar, começa a realizar ações simples, sempre com uma força oposta ao movimento realizado.

Essa força oposta treina a contenção de energia, da mesma forma como o princípio dos sete décimos dos atores Nô japoneses, criando uma tensão interna constante, para todos os movimentos que são realizados. Cria-se portanto, uma in-tensão, tensão interna, que poderíamos traduzir como a *intenção muscular*, primeiro princípio de qualquer nascimento de uma ação física orgânica. Convém frisar que essa *intenção interna* foi vivenciada pela musculatura de maneira prática, com a oposição real criada pelo tecido e pelo companheiro que “segurava” o movimento. Dessa forma, o ator poderá, sempre que desejar, ativar as macro e micro-tensões desse treinamento real, ativando sua *memória muscular* da vivência prática, criando uma intenção também real e orgânica. O ator passa a controlar a contenção de suas energias, sua manipulação e a intenção muscular, dilatando, dessa forma, sua corporeidade.

Desdobramentos: Num período mais avançado de treinamento, o trabalho do verde pode ser mesclado a outros, como: a articulação com o verde, os impulsos com o verde, saltos e quedas com o verde, criando, sempre, a relação de oposição e contenção de energia proposta. Dentro dessa proposta, os atores do LUME desenvolveram o trabalho do Mar, que é uma variação do verde mesclado com o trabalho de articulações. Outro desdobramento é o exercício denominado Branco: nesse trabalho utiliza-se a mesma imagem do verde, com uma força oposta que “puxa” o ator para trás, mas, no *branco* essa força é exercida em cada músculo, desde o mais externo até o mais interno. Essa força oposta, também, pode variar de intensidade, da mais suave à mais

forte, fazendo com que o ator treine, na musculatura, variações de macro e micro tensões, e em consequência, diferentes qualidades de contenção de energia.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência

Pantera

Descrição Morfológica: O trabalho da *pantera* visa trabalhar uma energia mais instintiva, em que o estímulo/resposta deve ser imediato, diminuindo, dessa forma, o tempo entre estímulo/impulso/ação/reação; e também um *estado de alerta constante*, no qual, mesmo parado, sem nenhum movimento, o ator pode estar internamente ativo: em ação na imobilidade.

Para esse exercício o ator tem uma posição fixa: olhos abertos e olhando sempre para frente, base aberta, joelhos flexionados, coluna reta sentada na bacia e braços ao longo do corpo. Essa posição deixa a região do *koshi* livre e “em trabalho” constante, e todos os impulsos, ações e reações devem partir daí. Em um primeiro momento o ator treina, individualmente, maneiras diferentes de andar, correr, saltar e girar dentro dessa forma preestabelecida. Posteriormente se estabelece um jogo coletivo, no qual todos podem atacar a qualquer momento. O ator, portanto, ao mesmo tempo em que pode atacar outro ator, também pode ser atacado por um terceiro. Isso cria um estado de alerta constante e intenso, um estado de tensão interna e de prontidão, no qual, a qualquer momento, pode ser desferido um golpe, um salto, uma defesa. O fato de ser obrigado a olhar constantemente para frente, sem saber o que se passa atrás de si, faz com que o estado de tensão aumente, obrigando-o, também, a aumentar seu campo de visão e percepção do que ocorre à sua volta, com o objetivo, claro e real, de se defender. Todos esses elementos

dilatam a corporeidade do ator, pois essas *in-tensões* a que ele é induzido estão além do estado cotidiano de “estar”.

Uma tendência inicial e natural nesse trabalho, é a dos atores desperdiçarem movimentos, atacando e se defendendo a todo instante. O objetivo maior não é o ataque e defesa, mas o estado de tensão real proporcionado pelo jogo proposto. Os golpes e reações, quando desferidos, devem ser precisos e certos, provenientes de um impulso também preciso, nascido do *koshi*, assim como uma pantera, que primeiro espreita, com todos os músculos em alerta, para somente depois desferir seu ataque.

Desdobramentos: Uma maneira de priorizar, dentro desse trabalho, a questão de estímulo/impulso/ação/reação é fazer com que o ator trabalhe de **olhos fechados**. O orientador pode, dessa forma, jogar com estímulos inusitados, como um bastão que rola pelo chão, uma folha que roça a cara do ator, um som de uma batida forte que ressoa de repente, apenas para citar alguns exemplos, buscando, dessa forma, uma reação imediata e corpórea a um determinado estímulo dado. Os olhos fechados aumentam o estado de alerta e tensão interna. Seu estado de percepção do meio deve estar ainda mais aguçado, pois com os olhos fechados, o ator pode ser atacado de qualquer lado. Quando abrir os olhos, o ator deve manter o mesmo estado de alerta e tensão que estava quando de olhos fechados.

Outro desdobramento, muito importante, é a **variação de fisicidade** da pantera. Os atores, depois de algum tempo de treinamento, podem realizar todo o exercício, primeiramente, miniaturizando os movimentos no espaço, mantendo a mesma corporeidade e intenção muscular proporcionada pelo trabalho. Pode-se diminuir cinquenta por cento dos movimentos, depois noventa por cento, até a pantera ficar “escondida” na musculatura, com movimentos naturalistas pelo espaço, mantendo, internamente, a corporeidade dilatada.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Posições em Desequilíbrio

Descrição Morfológica: Busca fazer com que o ator tenha um controle corpóreo dentro de posições extremas de desequilíbrio. Para tanto, o ator, individualmente, busca essas posições extremas, fazendo com que seu corpo encontre as compensações musculares necessárias para controlá-lo. Deve-se evitar o “tremelicar” da musculatura, as quase quedas, os desequilíbrios não controlados. Passa-se de uma posição extrema a outra, sempre tentando fazê-lo através de ligações orgânicas e fluidas e também de uma maneira lenta, para que o corpo se *acostume*, vagarosamente, em cada posição extrema criada pelo ator.

Percebe-se, nesse exercício, que as compensações naturais para buscar um equilíbrio dentro do desequilíbrio, leva o ator, naturalmente, a oposições musculares orgânicas. Para manter-se equilibrado apenas em um pé e com a outra perna para frente, o quadril necessariamente tem que fazer uma compensação para trás e o tronco deverá, então, estar necessariamente para frente. Se, ao contrário, o quadril estiver para frente, o tronco tem que compensar para trás. Isso cria uma série de tensões musculares extracotidianas, que leva a uma dilatação corpórea. Mantém-se o equilíbrio dentro de uma postura desequilibrada e dilatada. Isso, na verdade, não é nenhuma novidade, pois o próprio corpo “sabe” realizar essa compensação, inconscientemente, como forma de auto preservação. O que o ator deve fazer é incorporar e aprender *com* seu corpo essa relação “natural” entre desequilíbrio, oposição e dilatação, para poder controlá-la e usá-la de maneira consciente,

ajudando-o em seu treinamento cotidiano dos princípios pré-expressivos, fazendo com que o ator encontre o natural no artificial. É a *artificial naturalidade* de que nos fala Gordon Craig. (Máscara, 1995:9)

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Olhos e Olhar
Precisão

Lançamentos

Descrição Morfológica: Os lançamentos, como o próprio nome diz, treina o ator a, literalmente, lançar, com o corpo, algo para o espaço. Utiliza-se uma imagem: o ator está lançando fachos de luz ou energia. Essa imagem ajuda o ator a:

1) fazer com que esse fluxo de luz ou energia nasça do *koshi*, atravesse sua coluna, passe pelo seu braço e saia para fora através de seus dedos. Para tanto, todo o corpo deve estar engajado no momento do lançamento e a base estar aberta e ampliada.

2) fazer com que o ator incorpore a noção de contra-impulso. Assim como um atleta que lança um dardo ou um disco realiza um impulso contrário e natural para acumular energia, o ator também deve buscar e incorporar esse contra-impulso que, naturalmente, ocorre no momento do lançamento.

3) permitir ao ator trabalhar precisão, pois o lançamento da luz/energia deve ter destino certo e preciso, seja longe ou perto. A precisão, no lançamento, também está intimamente ligada à precisão do olhar. O ator deve lançar também com os olhos, e sempre olhar precisamente o ponto de destino da energia a ser lançada.

4) Trabalhar a manipulação da quantidade e qualidade de luz/energia que está sendo lançada, ou seja, trabalhar a manipulação da energia utilizada.

Dessa forma o ator pode “brincar” com os lançamentos, atirando para o espaço um facho de energia suave, outro mais forte, um facho grosso, outro muito fino, sempre de maneira precisa. Além disso, pode-se utilizar todas as partes do corpo para lançar. Dessa forma, ao invés de lançar com os braços e mãos, podemos lançar com o quadril, com o ombro, com a cabeça, enfim, com todos os diferentes segmentos do corpo.

No lançamento, o ator deve buscar se lançar, procurando jogar para o espaço, naquele ponto preciso, um pedaço de luz de sua alma. Se isso não acontecer, o trabalho torna-se estéril e simplesmente muscular.

Desdobramentos: Existem muitos desdobramentos do trabalho de lançamentos:

1) **Lançamento com imagens:** Nessa variação o ator pode se utilizar de outras imagens para o lançamento. Ele pode lançar uma pequena pedra, uma grande rocha, uma bola de basquete, penas, um balde de água, somente para dar alguns exemplos. Cada imagem determina a dinâmica e a qualidade de energia do lançamento, fazendo com que o ator descubra novas maneiras de lançar.

2) **Lançamentos com saltos:** O ator lança, ao mesmo tempo que efetua um pequeno salto, como consequência de um impulso mais forte do lançamento.

3) **Lançar e Puxar:** Logo depois que efetua o lançamento o ator “puxa” para si algo de fora. Essa ação de puxar pode ser entendida, exatamente, como o oposto do lançamento. O ator, ao invés de lançar, traz para si algo, podendo ser a mesma energia que acabou de lançar, ou qualquer outro elemento ou imagem.

4) **Sats:** O *Sats*, como já falado, é a palavra que Eugenio Barba define impulso e contra-impulso e também o estado de intenção muscular do ator. No âmbito de nosso trabalho, trabalhamos o *sats*, especificamente, como o contra-impulso de uma ação. Portanto, trabalhar o *sats* significa, aqui, pesquisar o contra-impulso, o contra movimento da ação de lançar, o movimento contrário

que vem antes do lançamento, ou mesmo, de qualquer ação. Como pesquisa, pode-se omitir o contra-impulso, ou miniaturizá-lo, buscando o ponto preciso de seu início e de seu fim. Se entendermos o lançamento como ação e seu contra-impulso como outra ação diferente e mesmo independente da primeira, podemos variá-los quase ao infinito, dando aos atores várias possibilidades de *variação de fisicidade*. O *sats* pode ser trabalhado separadamente, independente do lançamento, utilizando, para pesquisa, qualquer outra ação, cotidiana ou dilatada.

5) Variação de fisicidade: Os lançamentos e seus contra-impulsos podem ser variados em sua fisicidade, diminuindo-os e ampliando-os em porcentagens maiores ou menores, e mesmo escondendo-os, fazendo com que sejam lançados apenas pelos olhos. Uma possibilidade interessante é diminuir o contra-impulso e deixar o lançamento normal, ou deixar o contra-impulso interno e diminuir o lançamento, ou vice-versa. Como dito, as possibilidades são riquíssimas.

6) Lançamentos *non-stop*: Busca mesclar, dinamicamente, os lançamentos e todas suas variantes, sem parada. Funciona como um *energético* de lançamentos, uma vez que o ator deve responder às diversas propostas do trabalho de maneira orgânica, buscando uma auto-superação dentro do exercício. Quando consegue essa auto-superação, geralmente descobre novas dinâmicas e qualidades de energias para o lançamento.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Dança dos Ventos⁶¹

Descrição Morfológica: A Dança dos Ventos consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo, e a inspiração realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário, e posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como uma espécie de vôo, nos dois próximos tempos do ritmo. Esse vôo será mais leve quanto maior for o enraizamento, pois maior será a força da raiz para empurrar o chão. Todo o resto do corpo deve estar engajado e os braços e a coluna devem realizar desenhos harmônicos no espaço. Assim temos a seguinte relação esquemática formal dentro da *Dança dos Ventos*:

Ritmo Ternário	Um (Tempo Forte)	Dois	Três
Respiração	Expira	Inspira	Inspira
Raiz/Vôo	Enraíza	Voa	Voa

Esse ritmo ternário, originalmente, era marcado com pedras por uma parte dos atores enquanto a outra parte dançava. Hoje, o ritmo marcado na pedra é utilizado esporadicamente.

Esse trabalho, como se vê, é completamente formalizado. E é justamente nessa formalização que se encontra sua riqueza. Ele trabalha com a busca de

61 Os trabalhos de Dança dos Ventos, Samurai, Gueixa e Fora do Equilíbrio, que serão abordados a seguir foram trazidos para o LUME pelo ator-pesquisador Carlos Roberto Simioni, que participa, sob a coordenação da atriz Iben Nagel Rasmussem, atriz do Odin Teatret, de um grupo internacional de pesquisa sobre as diferentes técnicas do ator, chamado "Vindenes Bro" (Ponte dos Ventos). Os trabalhos da Gueixa, Samurai e Fora do Equilíbrio fazem parte do treino pessoal de Iben. Por outro lado, a Dança dos Ventos foi criada pelos atores participantes desse grupo. A maioria dos desdobramentos colocados são aprofundamentos realizados pelos atores-pesquisadores do LUME dentro da proposta inicial trazida por Carlos Simioni.

fluidez de energia dentro de regras muito bem específicas, funcionando como uma espécie de energético sobre “trilhos”: o ator, aqui, tem o mesmo objetivo de dinamizar suas energias, mas agora, dentro de uma espécie de amarras e de um cerco formal. Isso faz com que o ator treine a busca de sua organicidade, mesmo aprisionado dentro das regras fixas.

Outra questão importante, levantada pela dança dos ventos, é que ela sugere um redimensionamento da própria função da respiração. Normalmente, a expiração é utilizada como relaxamento e esvaziamento de energia. A dança dos ventos propõe para expiração uma função oposta: uma espécie de auto renovação energética, “pegar” a energia para, novamente, poder voar, realizando um ciclo. *Desta maneira, uma cadeia entre o final da respiração e o início do movimento, produz a continuidade da energia através de uma auto renovação. (Burnier, 1994:158).*

Dentro dessa regra simples e formal o ator tem liberdade para criar desdobramentos da própria dança, criando uma espécie de *dança dos ventos pessoal*, sendo possível dar passos maiores e menores, dançar suavemente, dançar com uma energia forte, dançar pequeno, realizando, dessa forma, toda a *variação de fisicidade* possível. Pode-se, também, criar ações de girar, saltar, lançar, atacar e defender, ou qualquer outra, desde que respeite-se os elementos e regras colocados acima.

Uma outra possibilidade, muito rica, é que ela pode ser mesclada com todos os outros trabalhos e exercícios até o momento propostos. Assim, podemos unir o trabalho de *lançamentos* e *dança dos ventos*, incluir o *koshi*, trabalhar os *elementos plásticos* e os *impulsos* enquanto se dança.

Convém dizer que a dança dos ventos trabalha, também, uma energia de grupo, com todos os atores sincronizados no mesmo ritmo e na mesma respiração.

Desdobramentos

1) Paradas: As *paradas* ou *stops* buscam, da mesma forma que o energético, um corte momentâneo no movimento externo, mantendo a mesma intensidade da dança, internamente. Primeiramente, o ator deve parar apenas um tempo, buscando posições em desequilíbrio e de oposições musculares, mantendo a vida da dança dentro delas. Um lançamento realizado durante o trabalho também pode ser usado para a parada. O ator deve voltar, posteriormente, no mesmo ritmo do grupo até a sua próxima parada.

Num estágio mais avançado, o ator pode realizar paradas mais longas, preenchendo-as com ações que são trocadas no tempo forte de cada compasso. Pode, também, dentro dessas paradas longas, mantendo a dança internamente, realizar o trabalho do *mar*, *branco*, *verde* ou de *articulações*, todos descritos acima, para, posteriormente, voltar para a dança normal, junto com os outros atores.

2) Dança Escondida: Uma variação de fisicidade especial. O ator esconde a dança internamente, como nas paradas, e realiza ações simples como andar, correr, pegar objetos, ou mesmo ações mais abstratas, através de imagens, mantendo todos os princípios da dança dos ventos como respiração e ritmo, vivos internamente. Isso proporciona uma vivência de contenção e manipulação da fluidez da energia gerada pela dança.

3) Dança dos Ventos com Relação: Todos os trabalhos da dança podem ser realizados em relação com o parceiro, num diálogo pergunta/resposta, ação/reação.

4) Baile Grego: É uma parada conjunta de todos os atores. Divide-se a dança em quatro compassos. Os atores sincronizam seus *stops* sempre no quarto compasso. No momento da parada, cada ator deve experimentar figuras diferentes em oposição. Amplia a energia conjunta.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia

Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Samurai

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 reta 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 através de três passos formalizados:

Passo 1: A perna, a partir dos dedos dos pés, realiza um giro em frente ao corpo, ou seja, se a perna esquerda se desloca, ela realizará o giro pela direita e abrirá a base com essa perna ligeiramente no alto e para frente. O joelho continua flexionado. Terminado o giro, o corpo “cai” sobre a perna, como um bloco, a outra perna começa seu movimento, repetindo-se o ciclo, ocasionando um deslocamento frontal.

Passo 2: A base fecha-se, e todo o corpo gira ao redor de seu eixo como um bloco, cento e oitenta graus. Imediatamente a base novamente se abre, realizando, dessa forma, um deslocamento lateral.

Passo 3: O joelho levanta até a altura do peito, lateralmente. O corpo, novamente como um bloco, “cai” sobre a perna, fazendo com que a perna oposta fique esticada, e a partir dela repete-se todo o processo.

Para os três passos, é importante estar atento, primeiramente, para que não haja uma variação vertical da altura. O ator deve deslocar-se como se um “teto de concreto” estivesse colado à sua cabeça, não permitindo que ela suba. Outro fator importantíssimo é a questão da precisão. O samurai é um bloco,

uma montanha que se desloca. Qualquer eco muscular, imprecisão ou oscilação, principalmente quando o corpo cai sobre a perna, faz com que o samurai perca a força.

O samurai trabalha principalmente com a questão da força, do bloco e da energia *ânimus* que nos descreve Barba, conseguida através da precisão e do estar centrado, o estar *em si*. O mais importante é *“aprender a dominar o peso e saber utilizá-lo. Para isso, o ator deve isolar e manter todo o tempo o centro no eixo, formado pela base da coluna vertebral e a pélvis; aí reside o centro nevrálgico de onde ele deve controlar o seu peso. Manter esse centro é o que dá à figura do samurai essa imponência tão característica, essa espécie de concentração, que é o segredo de toda sua força. O samurai não é como o boxeador ou o lutador de sumô; é alguém que está concentrado em si mesmo. Uma vez isolado o centro e controlado o peso, o ator deve tentar utilizar o olhar para definir com precisão a direção no espaço e reforçar, assim, sua presença cênica.”* (Burnier, 1994:155).

Dominados esses elementos, o ator pode realizar todas as variantes possíveis, mesclando os passos, se deslocando pelo espaço e codificando outras ações, agora mais pessoais, como maneiras de girar, abaixar, sentar, pular, subir, atacar e defender, sempre respeitando o bloco, o eixo central, o controle do peso, o olhar e a precisão que o caracterizam; criando, dessa forma, um *samurai pessoal* dentro de suas regras. Posteriormente essas ações podem ser sistematizadas em uma sequência orgânica para o ator, podendo-se acrescentar, livremente, outros elementos como voz, canções, sons, variação de fisicidade, entre outros.

Desdobramentos: Através dos passos e das ações codificadas, os atores podem “lutar” com os seus respectivos samurais. O objetivo aqui não é, de forma alguma, verificar o melhor ou o pior samurai, o mais centrado e o mais agressivo, mas sim, criar uma relação real entre os atores. Essa relação, quando orgânica, trabalha o estado de alerta constante, a percepção espacial

dilatada, como no trabalho da *pantera* descrito acima, pois aqui, ao mesmo tempo em que um samurai pode atacar, pode também ser atacado, criando um real estado de alerta.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Gueixa

Descrição Morfológica: A gueixa trabalha a energia oposta do samurai, a energia *ânima*. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo, somente, da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar, em seu corpo, a fluidez de uma energia muito suave. À medida que for encontrando ações dentro desse parâmetro, o ator pode fixá-las, formando um vocabulário de uma gueixa pessoal.

Por ser um trabalho aparentemente abstrato, corre-se alguns riscos de estereotipização e estilização. Para que isso não ocorra, as ações dos braços e mãos devem sempre estar conectados com o coluna e com o *koshi*. Deve-se utilizar imagens precisas como "caminhar por um bosque de flores", ou "lavar o rosto no riacho", por exemplo. Essas imagens auxiliarão o ator a encontrar uma organicidade dentro das ações pesquisadas. Buscar um olhar, que lance suavidade e delicadeza, também auxilia o ator nessa empreitada.

Ao contrário do samurai que trabalha em bloco e com o peso, a gueixa trabalha a manipulação e dinamização da energia através de segmentação do corpo. Cada parte, separada, deve refletir, precisamente, a energia da gueixa, tornando-a, completamente, tridimensional. O ator deve pesquisar cada parte

do corpo e descobrir em cada uma delas a forma expressiva, viva e precisa de sua queixa.

Desdobramentos: Pode-se trabalhar todas as variações de fisicidade no todo ou nas partes segmentadas.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Fora do Equilíbrio

Descrição Morfológica: A idéia inicial do fora do equilíbrio é trabalhar com a transformação do peso em energia. Para que isso seja possível, utiliza-se a ajuda da gravidade. O ator, como uma linha e um bloco, coloca o seu peso para frente, trás, lado ou diagonais (frente e trás) e deixa-se cair. No exato momento em que vai perder totalmente o equilíbrio e cair realmente, ele realiza um movimento rápido e preciso, cortando bruscamente a inércia da ação que estava se desenrolando, e paralisa a queda. Nesse estado limite, em que a energia está contida e todo seu corpo engajado evitando a queda, ele redireciona essa energia, lançando-a para o espaço, ou realizando outras ações físicas. Temos portanto três momentos distintos e precisos nesse trabalho:

1) *O colocar-se em estado de equilíbrio precário:* isso já implica uma coragem do ator em abandonar-se à própria sorte, colocando-se em situação real de risco. Implica também em ter coragem de se deixar ir até o limite, até o “fio” que separa a queda da salvação. Esse momento trabalha um estado de “se deixar ir”; a passividade do abandonar-se.

2) *Parar a queda*: Implica precisão e rapidez de movimentos. O ponto principal do corpo que deve fazer o ator realmente parar de maneira precisa é o seu *koshi* e toda sua região abdominal. Depois de um certo período de treinamento é fisicamente perceptível que quase toda a energia acumulada está contida nessa região, guardada por macro e micro tensões externas e internas.

3) *A passagem*: implica na transformação real e na aprendizagem do redirecionamento e redimensionamento da energia contida e acumulada na queda. Aqui pode-se realizar toda e qualquer ação. No princípio do trabalho, usamos o lançamento como meio de transformar rapidamente essa energia. Depois de algum tempo de treinamento, quando estamos mais familiarizados com essa contenção, podemos realizar com ela outras ações, como por exemplo, uma *dança*.

Desdobramentos

1) *Desequilíbrio por impulsos*: Pode-se iniciar a situação de risco de queda através de pequenos impulsos, que, levados ao limite, coloca o ator em situação de desequilíbrio. Esses impulsos podem advir do quadril, peito, joelho e cabeça, e podem ter qualquer direção no espaço. Assim, podemos “cair” para trás através de um impulso do quadril, ou “cair” para o lado com um impulso da cabeça.

2) *Variação de Fisicidade*: A variação de fisicidade no fora do equilíbrio é riquíssima. Podemos simplesmente omitir uma das três partes, como por exemplo, *ligar* a energia contida da queda sem realizar a ação real de cair, ativando, para isso, nossa memória muscular da queda, ou realizar a passagem internamente. Na verdade, durante o treinamento, o ator poderá ir diminuindo paulatinamente todo o trabalho, até realizar todo o “fora do equilíbrio” escondido na sua musculatura. Quando atinge esse estágio, ele tem todas as informações corpóreas do trabalho e pode, a partir daí, *brincar* com todas as variações possíveis de fisicidade. Convém frisar, mais uma vez, que a

variação de fisicidade perde todo e qualquer sentido, quando perde-se o “coração” e a corporeidade da ação quando miniaturizada ou ampliada no espaço/tempo.

Princípios Técnicos Pré-Expressivos Trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Treinamento Vocal

Como já colocado em nota, devemos entender a voz como ação física. Dessa forma poderemos aplicar todos os elementos constitutivos desta, na ação vocal. Isso significa falar em *impulso*, *intenção*, *élan*, *energia*, *organicidade* e *precisão* da voz. Talvez a única diferença esteja no conceito de *movimento*. O *movimento* da ação física subentende um corpo concreto desenhando no tempo/espaço. A voz não possui esse corpo concreto, mas, mesmo assim, podemos falar de uma *musculatura* da voz que imprime no espaço uma vibração, com uma *intensidade* e uma *espacialidade*.

A ação vocal como a próprio texto diz, é a ação da voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”. Assim, este “braço” pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar [...] uma ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo. (Burnier, 1994:77,138)

Pensando desta maneira, todas as afirmações feitas até o momento, no que tange às ações físicas, podem e devem ser aplicadas às ações vocais. O ator deve, também, buscar, pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espaço. Se no cotidiano, a voz vibra na garganta, então

o extracotidiano da voz é “tirá-la” da garganta, devendo o ator encontrar outros *focos vibratórios* em seu corpo, treinando uma maneira *equivalente* de utilizá-la em cena. Sobre isso versa Grotowski:

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

Outra questão importante é que a voz nunca estará desvinculada do corpo. Somente se encontrará outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca. Apesar do LUME propor um treinamento específico para a voz, sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a voz é, *também, corpo*.

Portanto, o corpo passa a ser a base para qualquer trabalho vocal. Como seu centro muscular e orgânico é a região do *koshi*, a voz também deve nascer daí. No LUME, o *corpo da voz* está na força/impulso que se origina no abdome. Claro que a respiração também é fator fundamental. Grotowski até nos fala de uma respiração total, que engloba a respiração abdominal, torácica e intercostal, como elemento fundamental da voz. No LUME, na verdade, cada ator deve encontrar sua respiração individual, desde que esta o auxilie no controle do impulso vocal a partir do centro orgânico do corpo: seu *koshi*. Assim, todos os exercícios propostos buscam tirar a voz da garganta, encontrar o impulso vocal a partir do abdome, para, dessa forma, encontrar outros pontos vibratórios e de ressonância do corpo. Podemos afirmar que esses dois princípios, o *impulso vocal abdominal* e os *pontos vibratórios* são os princípios

que formam uma espécie de pré-expressividade vocal. Encontrando esse impulso e alguns pontos de vibração, o ator terá condições objetivas e operativas de poder codificar as *matrizes vocais* que aparecem, organicamente, no seu treinamento cotidiano de aprofundamento e busca de suas energias potenciais, no trabalho com a *mímesis corpórea* e também no *trabalho com objetos*⁶².

Antes de adentrarmos na descrição dos exercícios vocais, convém dizer que não existe uma maneira prática, nesse treinamento, do orientador dizer, *faça assim!* Ou *faça desse jeito!* O ator, assim como no treinamento técnico, deve buscar imitar o orientador, encontrando sua voz e descobrindo as propostas dos exercícios através de tentativa e erro. É um trabalho longo e difícil, que demanda muita disponibilidade, disciplina, paciência e treino.

Passemos então a descrever e analisar esses trabalhos e exercícios de treinamento vocal propostos pelo LUME:

Vibração

Busca uma ampliação da capacidade vocal através de uma maior vibração no corpo como um todo, tendo como base o impulso da voz a partir do abdome. A ator, geralmente, inicia esse trabalho agachado no chão, de frente. Depois que encontra uma vibração maior, tenta subir até ficar em pé. Caso, nessa subida, a voz volte para a garganta, o ator recomeça o trabalho a partir do chão, buscando, novamente, a vibração perdida. Quando consegue ficar em pé, pode realizar ações físicas mantendo essa vibração vocal e até mesmo cantar com ela.

Imagens

O ator busca realizar, através de um colorido das ações vocais, a substancialização de imagens precisas e definidas, como *uma vulcão em*

⁶² Os trabalhos de Mímesis Corpórea e o Trabalho com Objetos serão objetos de análise no

erupção com as lavas se esparramando e a neve caindo. Essas imagens permitem ao ator trabalhar seus dois pólos vibratórios opostos: um muito grave, localizado na região do estômago e do peito, inspirado na imagem do vulcão e outro muito agudo, localizado na região da cabeça, no caso da neve.

Cada ator deve descobrir sua própria voz de neve e voz de vulcão e posteriormente, criar ritmos com a voz dessas duas imagens, impulsionando esse ritmo através do abdome.

Voz Balão

Busca trabalhar a questão da potência vocal através de uma vibração total do corpo. Utiliza-se uma outra imagem: a do balão. O “fogo” que irá aquecer esse balão, para fazê-lo subir, está localizado na região do *koshi*. Portanto, o ator começa aquecer esse fogo, com a voz, a partir dessa região, e, vagarosamente, inicia sua subida, ao mesmo tempo em que vai subindo a potência de emissão de sua voz e também a altura da nota, buscando pontos de vibração mais alto, porém nunca perdendo contato com seu “fogo”, que é o ponto inicial e a região do *koshi*. O balão/voz sobe até o limite e, também vagarosamente, inicia sua descida até o ponto inicial.

Pontos Vibratórios ou Ressonadores

O LUME trabalha com o mesmo conceito proposto por Grotowski sobre os ressonadores ou pontos de vibração vocais. Em palavras do diretor do Teatro Laboratório:

A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores; talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores. (Grotowski, 1971:14).

Os vibradores, ou pontos vibratórios, são lugares precisos, localizados em pontos específicos do corpo, onde a voz pode *vibrar* de uma maneira orgânica

e extra cotidiana. É como pesquisar diferentes *caixas de ressonância* no corpo. O ator deve buscar esses diferentes pontos de vibração em seu corpo, engajando-o numa ação corpórea e vibratória total:

Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro vibradores diferentes, e para cada vibrador, há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo mais as vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador: seu ponto de aplicação onde se coloca em movimento o vibrador. Mas, para falar a verdade, todo o corpo deve ser um grande vibrador. O ator engajado numa ação, de maneira total, sem pensar sobre ela, é um grande vibrador. (Grotowski, 1971:17).

O LUME trabalha com dez vibradores principais, e que devem ser o primeiro objeto de pesquisa do ator:

- **Normal:** Busca-se um vibração ampliada da voz normal e cotidiana do ator. Está intimamente relacionado com o trabalho de vibração explanado acima.
- **Estômago:** Busca-se um ponto de vibração na altura do estômago.
- **Peito:** O mesmo, na altura do peito.
- **Garganta:** Poderia chamar também de voz de palato, pois busca uma vibração orgânica nesse mesmo ponto.
- **Nariz:** Busca a vibração de um ponto localizado entre os olhos.
- **Testa:** Busca-se a vibração localizada na testa.
- **Cabeça:** Um ponto localizado no alto da cabeça, como se uma boca “falasse para as estrelas”.
- **Nuca:** O ponto desse vibrador está localizado na parte de trás da cabeça, muito próximo à nuca.
- **Occipital:** Um ponto de vibração muito agudo, localizado na parte de trás, na base entre a cabeça e o pescoço.

Além desses, trabalha com o *sussurro*, onde busca-se uma vibração e ampliação da expiração e do ar utilizado para sussurrar, ampliando sua potência e também o que chamamos de *vibração total*, onde busca-se vibrar todos os pontos ao mesmo tempo.

O trabalho inicia-se com a escolha de um texto qualquer que permita ao ator simplesmente repeti-lo mecanicamente, sem pensar nele. Portanto deve ser um texto muito bem decorado e fluído, para que o ator não precise fazer qualquer esforço mental para dizê-lo. A partir do texto, sem interpretá-lo e esquecendo todo seu caráter semântico, o ator vai tentando descobrir, um a um, todos os vibradores.

Depois de um período inicial de treinamento, buscando os vibradores individualmente, o ator pode começar a treinar a passagem e troca rápida de um vibrador a outro, de maneira aleatória. Um bom exercício é trocar o vibrador a cada expiração. Esse trabalho também pode ser realizado em conjunto, onde um *líder* vai indicando os pontos de vibração e os outros atores o acompanham. Como treinamento, pode-se, também, buscar cantar com os ressonadores.

Ação Vocal

Utilizando-se dos vibradores e de todos os trabalhos anteriores, o ator pode “esculpir” sua voz, realizando com ela trabalhos objetivos como *empinar uma pipa, pintar um quadro ou esculpir uma pedra*. Esse trabalho proporciona um controle e um domínio de todas as faculdades vocais trabalhadas até então, além de permitir um uso objetivo da voz, tornando-a mais orgânica.

Seqüências

O ator, até o momento, dentro do LUME, já tem uma gama de trabalho pré-expressivo considerável. Possui elementos do treinamento técnico, elementos do treinamento vocal, além do treinamento energético.

O treinamento energético deve ser realizado em períodos determinados, e como é um trabalho específico, que busca o contato das energia potências e também pelo esgotamento físico proporcionado aos atores, não é aconselhável que o tempo de trabalho cotidiano deste treinamento seja dividido com outros elementos mais técnicos.

Os princípios pré-expressivos apresentados até o momento precisam de muita dedicação e muito tempo de trabalho cotidiano para poderem ser incorporados. Dessa forma, os exercícios propostos devem ser trabalhados dentro do âmbito técnico durante um longo período de tempo, com muitas horas diárias de treinamento. Mesmo assim, é praticamente impossível passar por todos os trabalhos técnicos durante o mesmo dia. Isso não seria saudável e nem útil. O corpo deve ter um aprendizado específico para incorporar alguns elementos, que devem ser, cada um a seu tempo, priorizados.

Por esse motivo o LUME cria seqüências específicas de trabalho técnico, sendo alguns elementos priorizados, até que o corpo possa tomar um mínimo de contato técnico/orgânico. Posteriormente, muda-se a seqüência do trabalho, priorizando outros elementos. Isso também serve como fator não cristizador do próprio treinamento. Uma mesma seqüência fixa, durante um longo período de tempo, pode fazer com que o ator mecanize essa mesma seqüência, tirando qualquer possibilidade de contato orgânico entre a técnica e a sua pessoa.

Depois do período do energético, cujo orientador foi Ricardo Puccetti, o trabalho técnico/vocal foi iniciado por Carlos Simioni. A prioridade inicial foram os exercícios de base e oposição, que são os elementos mais fundamentais. Assim os atores iniciavam o trabalho com raiz e seus desdobramentos, Koshi, Posições em Desequilíbrio, Dança dos Ventos e Samurai, distribuídos numa seqüência:

- Aquecimento
- Pistão e Rolamento
- Raiz e Desdobramentos
- Saltos com Paradas.
- Verde.
- Koshi.
- Articulação
- Lançamentos.
- Posições em Desequilíbrio.
- Samurai.
- Dança dos Ventos

Intervalo de 10 minutos

- Vibração
- Ressonadores

Essa seqüência era realizada em quatro horas de trabalho sem interrupção, a não ser no intervalo. Depois do período inicial de aprendizagem, em que o orientador é um pouco mais ativo, os atores passam a memorizar essa seqüência. A partir de então, eles mesmos conduzem o trabalho, tendo como referência, a seqüência proposta pelo orientador, e também a figura de um *líder*.

O *líder* é sempre um dos atores participantes do treinamento, cuja função é trocada diariamente, ou seja, em cada dia de trabalho é designado um líder diferente. Sua função não é criar a seqüência, pois ela já existe, mas é a de conduzir os outros atores através dela, propondo os momentos de mudança do exercício e tentando controlar o tempo, sem relógio, mas num nível perceptivo. Essa condução é realizada sem o uso da comunicação verbal. Os outros atores seguem o *líder* através da observação, e todos devem buscar passar de um elemento a outro de trabalho sem *quebra*, conduzindo o “fio” orgânico que os acompanha desde o início do treinamento.

Os outros atores não precisam seguir piamente o líder, este deve, apenas, ser um ponto de referência para os outros. O ator deve estar livre para continuar em um trabalho específico, caso ache que seja importante e esteja descobrindo algo novo, mesmo que o *líder* proponha a mudança de exercício.

Depois de um período de aprendizagem, como cada ator é responsável por encontrar as ligações orgânicas próprias e individuais dos trabalhos técnicos que estão sendo desenvolvidos, a figura do orientador passa a não ser tão fundamental. O orientador pode até mesmo estar ausente, desde que sem ele, o ator consiga realizar sua seqüência técnica de maneira orgânica, buscando sempre uma auto-superação dentro do trabalho.

Ainda mais tarde, o trabalho começa, cada vez mais, a individualizar-se. Cabe, então, a cada ator, realizar a sua seqüência pessoal de treinamento

cotidiano, priorizando os elementos técnicos que ele, enquanto ator, mais necessita e tem maiores dificuldades. Dessa forma o ator passa a ter independência, não somente de sua arte, mas também no seu cotidiano de trabalho.

Geralmente, terminamos o treinamento com uma ou mais músicas, cantada em conjunto, por todos os atores.

* * *

Esperamos que tenhamos podido, através desse capítulo, mostrar o trabalho de base e pré-expressivo proposto pelo LUME, através de seus atores-pesquisadores. Convém dizer, e repetir, que o LUME busca sempre aprimorar e pesquisar novas variações desses exercícios e trabalhos, tentando encontrar novos caminhos e novas perspectivas para se chegar aos princípios pré-expressivos e extracotidianos de representação discutidos nesse capítulo. Portanto, não devemos tomar essa proposta como uma “receita” formalizada e fixa de formação do ator e construção de uma técnica pessoal.

Eles são, emprestando a expressão de Eugenio Barba, apenas “bons conselhos” e ferramentas úteis, que foram testadas, aprimoradas e vivenciadas nos corpos dos atores do LUME, e somente estão descritas aqui, pois esses mesmos atores verificaram sua funcionalidade prática depois de anos de trabalho. Os atores, hoje, têm uma gama muito maior de exercícios e desdobramentos de trabalhos que esses acima expostos. Podemos citar, como exemplo, todos os exercícios propostos pelos vários intercâmbios com as atrizes dançarinas de *butoh* Natsu Nakajima e Anzu Furukawa. Esses trabalhos não estão citados e analisados nessa dissertação, pois sua eficácia prática ainda não foi testada à exaustão, e portanto não podemos afirmar sua funcionalidade. Não podemos analisar profundamente um trabalho e passá-lo para outros atores, sem antes ter experimentado essa funcionalidade em nosso próprio corpo. Isso seria, no mínimo, uma grande mentira. Isso também não significa, em hipótese alguma, que são os melhores exercícios para os fins

propostos. Podem existir outros, inclusive até mais funcionais, mas os atores do LUME não o conhecem, e portanto não estão listados aqui.

Essa, portanto, é a maneira particular como o **LUME** busca e pesquisa uma formação de ator dentro de uma preparação técnica e energética pré-expressiva. Uma proposta, um “bom conselho” que pode ou não ser seguido, ou mesmo seguido parcialmente. O mais importante é o ator, como entidade artística autônoma, descobrir-se em seu trabalho, pesquisando, individualmente, os caminhos para se chegar ao foco entre a técnica e a vida, descobrindo uma maneira própria de doar-se plena e organicamente.

A Ponte da Pré-Expressividade à Expressividade

A Árvore só é viva porque a terra também é viva!

Seu Ribeiro – Caboclo de Minas Gerais

Contando com um embasamento pré-expressivo o ator pode começar a buscar trabalhos que funcionem como uma espécie de *ponte* para a aplicação expressiva desses elementos.

Para tanto, devemos sempre partir do pressuposto de que a célula *mater* expressiva do ator é a ação física orgânica (conhecida no LUME como matriz). Com uma pequena base pré-expressiva, o ator pode dar início a uma coleta de seu vocabulário individual de matrizes, que servirão como base para uma possível aplicação cênica. Digo “possível” pois esses trabalhos de ponte não servem, somente, como coleta de matrizes orgânicas para aplicação cênica. Eles não visam, necessariamente, um resultado, mas também possibilitam ao ator outras formas de se relacionar com o espaço/tempo, possibilidades de manipulação de outras qualidades de energia e um treinamento constante para se atingir a organicidade e o elo entre a ação e a pessoa do ator. Isso faz com que esses trabalhos funcionem como treinamentos específicos, com o objetivo de um aprofundamento ainda maior na preparação do ator, especializando-o ainda mais em sua técnica e também na busca de sua organicidade e vida.

Segue abaixo algumas propostas do LUME de trabalhos que possibilitam a coleta e catalogação de matrizes a partir do universo corpóreo do ator.

Imagens de Animais

Para substancializar o trabalho a partir de imagens de animais proposto pelo LUME, tomo a liberdade de começar citando um trabalho proposto por Stanislavski, citado por Barba:

Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recorda-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realista. Não são mais dois mercadores, mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas. Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles – servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar – é articulado extremamente segundo cada fase e intensidade – agora retida – da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena. (Barba, 1994:81)

Essa passagem deixa ainda mais clara a posição de Stanislavski em suas pesquisas sobre as ações físicas. Na construção dessa cena não foi utilizado nenhum *Se Mágico* ou qualquer tipo de *Memória Emotiva* de seu “método clássico”. Ele simplesmente constrói a cena através da *variação de fisicidade* das ações físicas dos atores coletadas a partir de uma improvisação que se utiliza da imagem de um animal, no caso, o escorpião.

Convém salientar a perspicácia de Stanislavski em escolher, justamente, um animal, cujas ações se iniciassem na base da coluna. Stanislavski, assim,

junta-se a Grotowski e Decroux que afirmam que a ação física tem um de seus epicentros orgânicos nesse mesmo ponto.

O LUME, em seu trabalho com animais, utiliza-se do mesmo princípio, mas não da mesma maneira de Stanislavski.

O trabalho com animais, no LUME, busca o contato com uma energia instintiva que expande a percepção do ator a ponto de ação e reação serem quase simultâneos. Assim como no treinamento energético, busca-se uma forma de diminuir o espaço entre impulso e a ação, mas por um outro viés. Outro fator importante é fazer com que esses impulsos nasçam na coluna vertebral como fator primordial para a organicidade da ação. Dessa forma, a essência orgânica do animal deve estar refletida, primeiramente, na coluna vertebral do ator para, a partir daí, ecoar por todo o corpo. O *koshi* também deve estar presente.

Na verdade, as ações nascidas do trabalho com animais somente não se tornam clichês pela total entrega do ator ao universo energético e orgânico proposto pela imagem do animal e também porque alguns elementos técnicos já devem estar incorporados no ator. A ação nasce da coluna, não porque o ator sabe, intelectualmente, que ela deve nascer lá, mas porque *seu corpo, sua memória muscular* sabe. O *koshi* está presente, não porque o ator o ativa conscientemente, mas porque o *koshi* está lá. Isso, como visto, é conseguido através do treinamento. É a musculatura treinada para ativar sua própria memória.

De maneira prática, primeiramente, o ator deve escolher um animal, de preferência, um com que ele se identifique. A partir dessa escolha, e num primeiro momento de olhos fechados e também individualmente, o ator vai tentando concatenar seu universo interior com o universo corpóreo desse animal, não imitando-o, mas encontrando uma *equivalência* muscular orgânica. Isso significa que um ator, se está trabalhando um gato, por exemplo, não vai ficar “de quatro” simplesmente imitando suas ações e codificando-as. Isso

resultaria num vocabulário de clichês e não de matrizes; mas, ao contrário, deve deixar-se contaminar pelas sensações corpóreas que o universo que o gato propõe. A partir desse mergulho objetivo na imagem do animal, começam a surgir matrizes recorrentes que vão sendo codificadas pela própria recorrência, ou a pedido do orientador do trabalho.

Em um segundo momento os animais podem usar a voz e também “jogar” entre si. Depois de um certo período de trabalho individual, em que os atores buscam tomar contato com o universo do animal, parte-se para um “jogo. Em uma relação verdadeira e orgânica entre dois ou mais atores, dentro desse universo proposto, podem surgir, ainda, outras matrizes.

Dentro desse jogo proposto, o orientador incita o ator a se colocar em situações estranhas ou, como no trabalho da *pantera*, dá-lhe estímulos sonoros e de perigo, aos quais ele deve reagir imediatamente.

Por último o ator abre seus olhos e busca o modo de olhar do animal, dentro das ações já codificadas. Os olhos devem ser trabalhados como um lançador de energia no espaço. Dessa forma, a coluna e os olhos passam a ser os “corações das ações” do animal.

Depois de algum tempo de trabalho cotidiano, e com as ações do animal codificadas, parte-se para o trabalho de *variação da fisicidade* das matrizes, onde trabalha-se a miniaturização de cada matriz, sua segmentação, sua expansão no espaço/tempo. Ao final, o ator passa a ter ações codificadas orgânicas e trabalhadas no tempo/espaço que são incluídas em seu vocabulário de ações físicas. A seguir algumas anotações de diário sobre o trabalho com animais:

Hoje, talvez, tenha descoberto o gato. Depois de duas horas, durante as quais as ações não tinham qualquer ligação com minha pessoa, surgiu uma pequena ondulação na coluna, onde senti algo novo. Ric logo percebeu e pediu para aprofundar aquela ondulação. Pareceu uma porta de entrada. A partir de então as ações foram surgindo organicamente. Encontrei um universo novo. Não daria para dizer exatamente

qual era esse universo, mas era algo como uma sensualidade muito forte. Ric ia me dizendo: *Essa ação! Isso!*, e eu ia tentando, ao mesmo tempo em que me entregava à ação, encontrar os mecanismos físicos para uma posterior retomada.⁶³

Duas semanas depois:

Ficamos muito tempo em relação, eu e o Jesser⁶⁴. Dessa situação muitas ações surgiram. Meu gato não se dá muito bem com o animal dele. Parece uma relação de caçador (eu) e caçado (ele), o que gerou um universo rico para o surgimento de novas ações. O Gato Atacando, o Gato Encurralando, o Gato em Alerta. Depois Ric pediu para trabalharmos individualmente, de olhos abertos. Ainda estou trabalhando as ondulações da minha coluna, agora quase escondida, mas ela funciona como o foco principal do gato. Se ela não estiver, o gato não está. Finalmente, para terminar, trabalhamos uma seqüência das matrizes até agora codificadas. Tentei montar uma seqüência que tivesse um encadeamento vivo para mim, fazendo com que as matrizes tivessem uma certa lógica:

- *Andando Suave*
- *Andando Rápido*
- *Gato pulando com parada*
- *Gato Atacando*
- *Ataque pequeno Esquerda*
- *Ataque Pequeno Direita*
- *Gato Seduzindo*
- *Alerta*
- *Gato Encurralando⁶⁵*

Podemos sistematizar o trabalho com animais dentro dos seguintes estágios:

De olhos fechados

- Escolha do animal

⁶³ Renato Ferracini, diário de trabalho, 1993. Mimeo

⁶⁴ Jesser Sebastião de Souza, ator do LUME até hoje; enquanto eu trabalhava um gato, ele estava trabalhando um macaco pequeno.

⁶⁵ Renato Ferracini, diário de trabalho, 1993. Mimeo Algumas dessas matrizes foram usadas, posteriormente, para a montagem da cena do "Lobisomem" no espetáculo Contadores de Estórias.

- Mergulho em seu universo, individualmente
- Mergulho em seu universo em relação e “jogo” com outros atores

De olhos abertos

- Trabalhar relação dos olhos com o espaço
- Codificar as matrizes que surgiram
- Trabalhar variação de fisicidades
- Criar uma seqüência de matrizes
- Trabalhar a variação de fisicidade da seqüência.

Vemos, portanto, muitos correlatos entre o trabalho de animais do LUME com o exercício proposto por Stanislavski acima. A diferença é que o mestre russo propõe, previamente, uma imagem precisa, com um animal preciso, e todas as ações são retiradas do mergulho dos atores nessa imagem previamente proposta. Isso é facilmente compreensível, pois Stanislavski buscava ações bem claras para a construção de uma cena específica. No LUME, o trabalho com animais não é realizado com o objetivo de construção de cena (pode até ser, pois é uma ferramenta muito rica para tal fim), mas como um trabalho de coleta de matrizes, e principalmente como treinamento de manipulação de uma energia específica, de *codificação de ações* e de *variação de fisicidade*.

O trabalho com animais ajuda a despertar os instintos adormecidos dentro de cada um de nós e também a descoberta de novas ações possíveis de serem utilizadas em outro contexto. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

O ator começa o trabalho sem qualquer imagem externa e sem nenhum animal. Tudo deve partir dele e construído por ele, a partir de um mergulho dentro do universo proposto pelo animal escolhido, também por ele. Somente depois disso o orientador passa a dar estímulos externos.

Esse trabalho possibilita ao ator pesquisar novas dinâmicas corpóreas, novas relações de macro e micro tensões e a encontrar, dentro de si, energias escondidas que podem preencher o animal com vida e organicidade. Coloco

aqui a citação de uma das atrizes que deixa muito claro o aprendizado proporcionado por esse trabalho:

Entendi que se o trabalho for feito com verdade e muita intensidade, não há necessidade de temer o ridículo. Me ajudou a aprender jogar. Eu era como uma criança que acredita piamente ser outra coisa (no caso o meu animal) e que, sendo outra coisa, pode estabelecer contato e criar uma linguagem para se comunicar com o outro. Me ajudou a ver que o meu corpo pode caber em qualquer corpo, pode adquirir qualquer forma. Antes de tentar me moldar à estrutura física de um animal, eu só tinha uma fonte para beber - a da minha própria memória. Com o animal, eu fui obrigada a selar no meu corpo dinâmicas, tensões, que já não eram somente as minhas. Melhor dizendo, continuavam sendo as minhas, só que estavam muito bem escondidas em algum canto que eu tive que fuçar para descobrir. Eu havia citado a palavra "jogar", mas não coloquei que para jogar é preciso estar alerta a tudo que está ao redor. O trabalho com os olhos fechados foi fundamental pra chegar a esse estado de alerta e com esse estado aprender a mergulhar, sem medo de se afogar. Quero dizer sem medo de se afogar no próprio trabalho, o que não significa não sentir medo durante o trabalho, mas sim usar esse medo para construir os vários lados do animal. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

Trabalhando com objetos

Até o momento o ator somente tentou buscar suas ações dentro de um mergulho pessoal. Essa é a regra básica do LUME: as matrizes somente tem função de existência se estiverem conectadas à pessoa do ator. Porém, a dinâmica com objetos propõe uma nova forma de mergulho: a partir de estímulo externo.

O objetivo principal do trabalho com objetos, como pratica o LUME, é de proporcionar ao ator uma espécie de diálogo entre sua organicidade interna e o objeto externo. Esse diálogo dinâmico suscita, no ator, um contato com suas energias potenciais e sua organicidade, a partir do que surgem matrizes que podem, posteriormente, serem codificadas.

Esse trabalho foi trazido para o LUME, por Luís Otávio Burnier, quando trabalhou, na França, com o mímico Ives Lebreton:

Como Yves Lebreton, trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um rígido, de forma fixa e imutável, e outro flexível cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. (Burnier, 1994: 153)

A matriz inicial do exercício proposto por Ives Lebreton foi somente a semente do trabalho de dinâmica com objetos. O LUME, hoje, possui uma maneira muito particular de utilização desse trabalho. Como visto, trabalha-se, em princípio, com dois objetos básicos: o bastão e o tecido. Cada um sugere uma dinâmica própria e específica para o ator. O primeiro trabalha com um peso, fazendo com que ele tenha um maior contato com o chão e com sua base. O segundo trabalha com uma dinâmica de “vôo”, fazendo com que o ator expanda o domínio de seu espaço físico, numa espécie de dilatação das possibilidades musculares. Sobre isso fala a atriz Ana Cristina Colla:

Além da dinâmica específica, cada objeto possui também, de acordo com seu formato, peso, ou material que o compõe - imprimindo assim determinado estímulo quando o manipulamos, gerando ações que sem ele não descobriríamos - a capacidade de expandir o universo que nos rodeia, alongando determinada parte do corpo ou imprimindo um peso nunca antes experimentado. Torna-se, no ato da manipulação, uma extensão de nosso corpo, conduzindo-nos pelo espaço se assim o permitirmos ou se transformando no parceiro de diálogo, em que um fala e o outro responde ou os dois falam ao mesmo tempo, se complementando. Torna muitas vezes o trabalho técnico mais estimulante. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

O trabalho tem início com um simples “sentir” o objeto: sua espessura, seu peso, sua temperatura. Logo depois passa-se para a manipulação. Nessa

segunda fase deve-se pesquisar as possibilidades espaciais que o objeto propõe, sua relação com o peso/gravidade e as dinâmicas propostas por ele no espaço/tempo. É importante ressaltar, nessa fase, que o ator não deve manipular ativamente o objeto. Deve-se deixar que o objeto “o conduza”, sendo portanto uma relação, em primeiro nível, menos ativa.

Na verdade, essa é uma questão difícil de explicar, pois parece impossível um objeto inanimado conduzir uma pessoa, e realmente o é, do ponto de vista, ao menos, da ciência clássica. Mas estamos recorrendo a imagens que possam esclarecer a questão. Na verdade, é como se o objeto fosse animado e passasse a ser uma extensão de seu corpo, que o conduz pelo espaço. Natsu Nakajima também utilizava essa imagem para explicar o exercício do “fantasma”. Segundo ela, nossas ações físicas deveriam ser conduzidas por um *fantasma*, e não por nós mesmos. Para isso o ator deveria se anular, ser um “nada”, para assim, dar espaço a esse *fantasma* e ser conduzido por ele⁶⁶. Uma espécie de anulação artística. O mesmo acontece em momentos citados acima, no energético e no trabalho com animais, quando o corpo parece se conduzir sozinho, encontrando uma liberdade do psíquico. Parece-me ser uma questão de estado orgânico e energético, em que mente e corpo se equilibram e se anulam, formando uma totalidade psicofísica.

Podemos aplicar aqui o conceito da inércia. Na física um corpo em inércia tende a manter seu movimento, pois as forças opostas estão anuladas. Um corpo em movimento somente pára quando alguma força, no caso o atrito, é maior que a força oposta em mantê-lo eternamente em movimento. Para o ator, podemos falar em *inércia dinâmica orgânica* quando ele atinge esse foco e esse equilíbrio entre as forças energéticas e psíquicas. Seu corpo tende à organicidade quando suas forças psicofísicas se anulam, ou em outras palavras, se equilibram.

⁶⁶ Questões praticadas e discutidas através de intercâmbios entre Natsu Nakajima e LUME em 1991, 1994 e 1996.

A partir da manipulação, quando sua *inércia dinâmica orgânica* é atingida, o ator passa a ter um diálogo vivo com o objeto. É como se objeto e ator se fundissem em um único organismo. A partir de então, as matrizes podem fluir naturalmente.

Nesse momento, quando o diálogo com o objeto é orgânico e vivo, o orientador do trabalho pode tirá-lo do ator, fazendo com que este continue o exercício como “se” o objeto estivesse ainda com ele. Não confundir esse “se” com qualquer conotação psicológica. Não é a mente, mas a musculatura que deve continuar agindo, com os mesmos impulsos, contra-impulsos, macro e micro tensões como “se” o objeto ainda estivesse propondo aqueles estímulos.

Depois do trabalho de base com tecido e bastão, o ator pode experimentar qualquer outro objeto, como por exemplo, uma bacia, um graveto, um pedaço pequeno de seda, uma lamparina, pedras e qualquer outro que o ator ou orientador desejem experimentar. Deve-se tomar cuidado com o uso desses objetos para que a relação e a dinâmica proposta por eles fuja de seu uso cotidiano. Deve-se trabalhar pensando em dinâmicas de peso/gravidade, densidade e fluidez corpórea que o objeto propõe, e não tentar criar atuações cênicas com ele. Isso geralmente gera clichês. Aqui temos duas possibilidades: primeiramente o ator pode mudar de dinâmica, “respeitando” o diálogo que o novo objeto propõe, o que o faz treinar mudanças orgânicas bruscas de dinâmicas, questão muito útil para um posterior trabalho de montagem. Por outro lado, o ator pode permanecer na dinâmica antiga, criando, através dela, uma relação inusual com o novo objeto. Isso faz com que ele redimensione esse novo objeto, usando-o de uma maneira completamente nova.

Depois, essas matrizes devem ser codificadas omitindo-se os objetos, fazendo como “se” eles ali estivessem, e posteriormente trabalhadas na variação de sua fisicidade, escondendo-as, diminuindo-as, segmentando-as. Segue-se mais um trecho de diário de trabalho que substancializa as questões colocadas:

Estava trabalhando com o bastão, quando as ações começaram a entrar numa intensidade muscular muito grande. Nascia um impulso do abdome que fazia todo meu corpo curvar para frente, como um baque, cada vez que o bastão caía em minhas mãos, depois de eu o ter jogado para o alto. Pensando bem, ele, no início, curvava para frente porque estava acompanhando o bastão “afundar” com seu peso. Ric tirou o bastão e imediatamente o impulso apareceu, independente da minha vontade. Quase que como uma necessidade, surgiu a vontade de soltar a voz. Soltei e apareceram duas qualidades distintas: quando estava em pé, exatamente antes do impulso, surgiu uma voz que se alternava entre o ressonador de nuca e uma vibração no palato. Parecia uma preparação para o impulso que nascia e jogava meu tronco para baixo. Posteriormente aparecia uma voz de garganta, gutural. Foi uma das matrizes mais fortes que tive até agora. Chamei-a posteriormente, no momento de codificá-la, de Pássaro Ferido.⁶⁷

Em entrevista, a atriz Raquel Scotti Hirson traça um panorama muito esclarecedor para entender a importância do trabalho com objetos em relação às fases da preparação do ator:

A grande utilidade do trabalho com objetos foi poder entender a maneira de fazer com que os elementos do treino fossem eficazmente aproveitados para a cena em si. O trabalho com objetos me pegou no seguinte momento: através do treinamento energético eu já havia entendido como fazer para o trabalho a minha memória, sem contudo dar uma forma codificada para ela. O treinamento técnico estava me crescendo uma forma, que eu ainda estava aprendendo como preencher com a minha memória. Quando, então, iniciei o trabalho com objetos, pude com mais facilidade unir tudo isso, além de colocar também a ação vocal (que até então só estava sendo trabalhada tecnicamente) e ainda ter em mãos um material codificando para “vestí-lo”, transformá-lo. Foi muito importante pra me educar a ter percepção daquilo que estou fazendo. Embora eu tivesse uma pessoa olhando de fora e me ajudando a detectar as ações principais, essa função também cabia a mim mesma. Outra coisa é aprender a estar envolvida com a ação, sem perder o olhar distanciado do ator, pra depois

⁶⁷ Renato Ferracini, Diário de Trabalho, 1993.

saber como repetir as ações mais importantes, preenchidas de sua forma e de seu coração. Outro ponto foi o de aprender a ser também passivo. O contato com algo externo a meu corpo fez com que eu treinasse como ativar esse objeto (principalmente porque iniciamos o trabalho com objetos pesados e fortes), mas também como, simultaneamente, me deixar ativar por ele. Acho que é algo parecido com o princípio das lutas marciais, onde, para não se ferir, você vai a favor do golpe, e não contra ele. Uma grande porta me foi aberta - o diálogo com os objetos é infinito e passei a entender que é possível estabelecer diálogo com qualquer objeto (ou mesmo outros estímulos) e caminhar sozinha. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

A Mímesis Corpórea

A *mímesis corpórea* é um outro meio particular do LUME para a apreensão de matrizes. Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo.

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

Enquanto preparação do ator, faz com que ele saia de si e olhe para o exterior. Até o momento, todos os trabalhos, tanto o treinamento energético como o trabalho com animais, buscavam um mergulho interior do ator para descobrir sua organicidade e corporeidades. O trabalho com objetos proporciona um diálogo interno/externo simultâneo, enquanto a *mímesis* inaugura uma nova etapa de trabalho: também um mergulho, mas a partir de uma vivência externa e objetiva. E esse universo exterior é um passo importante na formação de um ator. Carlos Simioni também coloca essa questão:

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”, [... que] 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.⁶⁸

E Ana Cristina Colla dá um panorama:

A mímesis me fez descobrir a beleza das pessoas a minha volta, no momento em que me obrigou a observá-las com novos olhos. Através dela vivi em meu corpo a fragilidade da Dna Maria, velhinha que me acompanhará em meus dias com sua beleza e seu riso estridente. Enquanto tema de pesquisa expandiu o universo de possibilidades a serem desenvolvidas: 1) Observação: como e o que observar na coleta de ações, 2) Codificação e memorização das ações observadas, exteriores a mim, já que eram coletadas de outra pessoa, animal ou foto. O que suscitou novas dificuldades pois até o momento só havia trabalhado com ações surgidas em sala de trabalho. 3) E finalmente como dar a minha vida a essas ações, sem roubar-lhes a particularidade. Como “colar” as ações de outro ser em meu corpo respeitando-lhe as características próprias. Como imprimir em meu corpo jovem os oitenta anos vividos por Dna. Maria. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

Convém fazer uma rápida reflexão sobre a questão da palavra *imitação*. O LUME não usa essa palavra para nomear sua pesquisa nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação, precisa e real, sim, não somente da forma e da *fisicidade*, mas principalmente das *corporeidades* da pessoa. Nos escritos de Luís Otávio Burnier, dizendo do processo da montagem *Wolzen*, que se utilizou dessa pesquisa:

⁶⁸ Carlos Roberto Simioni, 1998. Mimeo.

Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas ações físicas e vocais. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao verem os pacientes, mas suas ações físicas, o o que e o como eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades. (Burnier, 1994:221)

O LUME, portanto, fala em *mímesis corpórea*, ou *mímesis das corporeidades*, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, mesmo sabendo que ambas significam o mesmo, a nível lingüístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como *equivalências orgânicas de observações cotidianas*, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos. Essa é a busca básica, que suscita uma pergunta também básica: como fazer para imitar essa organicidade? Para respondermos a essa questão, e também para um melhor entendimento da ferramenta preciosa que é a *mímesis corpórea* na formação do ator, será necessário fazer alguns apontamentos sobre a pesquisa desenvolvida, tanto a nível mecânico como orgânico.

Nos primeiros passos do processo da criação da metodologia de *Mímesis Corpórea* como ferramenta de criação do ator, observava-se a pessoa que seria imitada e partia-se para o trabalho prático em sala tendo em primeira instância uma visão do todo, globalizada, ou seja, os atores-pesquisadores buscavam a organicidade das ações imitadas sem uma separação clara do gesto, voz e energia. Esse processo somente foi possível pois a pesquisa de campo, em relação à observação, foi realizada na própria região, sendo viável retornar à fonte sempre que necessário, para sanar dúvidas decorrentes do trabalho prático em sala e esclarecer detalhes técnicos na observação.

Quando a pesquisa de campo é realizada em regiões distantes, como foi o caso recente da pesquisa realizada na região amazônica, o retorno freqüente à fonte fica inviável. Portanto, nesse novo processo, o ponto de partida não pode ser o todo, mas deve, necessariamente, ser dividida em partes precisas,

pois os atores contam apenas com os registros de anotações, fitas gravadas, fotos e a memória de alguns poucos encontros.

Pode-se perguntar por que, então, não gravar esses encontros em vídeo? Porque, embora tenhamos tentado a gravação em vídeo no início, percebemos logo que as pessoas se portam de maneira diferente diante de câmera, determinando, assim, uma relação diferente entre o ator-observador e pessoa-observada - menos humana e mais formalizada. Percebeu-se, também, que mesmo a relação da pessoa com o próprio gestual e ação vocal se modificam diante da câmera de vídeo. Assim, essa relação formalizada e estilizadora provocada pela câmera, pode, de certa forma, criar uma imitação também estilizada, pois provém de uma relação não "natural" e "filtrada" entre observador e observado. Convém dizer que *"um fator fundamental para a escolha de uma imitação é a identificação que surge entre o ator e o observado, podendo essa identificação se dar de diversas formas, quase sempre não explicáveis, pois às vezes uma forte repulsa pode despertar o desejo de uma imitação. Também é mais interessante para um ator buscar imitações que tragam fisicidades e ações mais marcantes e complexas, pois normalmente são as mais teatrais. As sutilezas também são muito intrigantes, mas funcionam mais como exercício de treinamento, do que como resultado teatral"*.⁶⁹

Assim, sem a ferramenta do vídeo, torna-se necessário para o ator trabalhar a mimesis de cada parte (texto, ação vocal, ação física, fotos) para construir a personagem, como um processo de colagem de partes. A seguir descreveremos exemplos de como são coletados esses materiais que servirão de base futura para o trabalho prático em sala. Esses exemplos foram

⁶⁹ Raquel Scotti Hirson - Relatório Científico, 1998. Mimeo.

embasados nos escritos da atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson.⁷⁰

Anotações

Abaixo exemplificamos a maneira como as anotações são realizadas, no momento da observação. Normalmente, quando temos um curto período de tempo para a observação, faz-se necessário que ela seja a mais sucinta possível, sem perder a precisão nos detalhes, fundamentais no momento de imitação posterior. Alguns códigos e pontos chaves são estabelecidos para maior compreensão, desenvolvidos por cada ator-pesquisador ao longo do seu trabalho:

DUCA, morador da cidade de Barcelos - AM, vive nas ruas ou em casas abandonadas, recebe ajuda dos moradores da cidade, os quais lhe dedicam bastante carinho por ser ele bastante dócil e prestativo. Idade indefinida, corpo bastante maltratado, mas com ar infantil, sempre sorridente. Possui uma deficiência física que o faz caminhar apoiado num pedaço de pau, que faz às vezes de muleta. É mudo, se comunica através de alguns sons e gestos.

- *Faz sim com a cabeça, tremelizando o corpo, esticando e apertando os lábios e olhos, às vezes abre a boca. Puxando e soltando ar pelo nariz, sonoro. Pequeno, várias vezes;*
- *gestos meio descoordenados;*
- *aponta os lugares. Quando aponta, empina o corpo. Lordose;*
- *aponta também com a cabeça e queixo, grande;*
- *aponta as pessoas que passam na rua, mão solta, como se apontasse com o punho;*
- *respira fundo pelo nariz, sobe peito e solta;*
- *trovão, gesto de dormindo, sacudiu o corpo, balançou os braços, imitando tremor;*
- *sons êêê;*
- *faz pose para a foto, ri;*

⁷⁰ Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson – Relatórios Científicos, 1998. Mimeo.

- *às vezes solta a coluna, levanta a cabeça, deixa a nuca grudada nas costas;*
- *mão no queixo, sempre;*
- *olha quem passa, parado;*
- *ouve caminhão, olha, acompanha com a cabeça;*
- *estica pescoço para o lado para tomar sol no rosto;*
- *coça cabeça com a mão esquerda na nuca, mão meio boba;*
- *pernas juntas, mocinha, meio de lado;*
- *olha para o lado, ri sem porquê;*
- *longo tempo parado, olhando;*
- *às vezes, olha só com a cabeça, outras com o corpo todo;*
- *tosse rouca, trovão, balança o corpo;*

As anotações prosseguem, mas se tornaria bastante extenso relatá-las na íntegra.

Essas anotações são executadas de acordo com a ordem cronológica em que foram realizadas as ações, ajudando, assim, a recompor os fatos, o que não significa necessariamente, que no momento da utilização desse material, essa lógica deva ser respeitada.

Quando possível, a anotação deve ser realizada simultaneamente à observação, do contrário, é necessário que ela seja feita o mais próximo possível desse momento para que informações importantes não se percam nesse espaço de tempo.

Os atores tiveram com Duca um pequeno contato, podendo observá-lo durante algumas horas. Nesse caso, tiveram que equilibrar o tempo da anotação com a simples observação, para que não se corra o risco de perderem algumas ações e o contato se tornar por demais frio e distante, causando constrangimento para a pessoa observada. Duca também foi observado à distância, para que fosse testada a variação de sua gestualidade em outras situações, sem o contato direto e com outros estímulos do local onde

se encontrava, ou mesmo para observá-lo simplesmente num estado de contemplação.

Muitas são as maneiras de estabelecer contato, dependendo da pessoa observada e do tipo de material desejado. Se pretendemos coletar ações de como essa pessoa se relaciona em seu meio natural ou mesmo ouvi-la contando histórias, faz-se necessário o contato direto e se possível permanente, em dias alternados, para que assim se possa observá-la em diferentes situações, enriquecendo a gama de ações observadas. Nesse caso, é possível interferir na situação, conduzindo a conversa para determinados temas que possam alterar o estado de ânimo do observado, como, por exemplo, remetê-lo a lembranças de infância, ou situações que lhe provoquem riso, raiva, constrangimento. Outra forma é a observação distante, sem contato direto, como nas ruas, bares, pontos de ônibus ou outros locais, onde a pessoa não se sente observada, livre para ações que não utilizaria normalmente em um contato direto.

A observação detalhada e em alguns casos o contato, são fundamentais para o trabalho cujo objetivo seja chegar à *mímesis* mais precisa da pessoa. Por isso uma frase simples e banal como “*respira fundo levantando os ombros...*” para o ator, está totalmente ligada à pessoa imitada e não a uma pessoa qualquer, pois ele tem a memória de todos aqueles fatores que estão contidos nessa ação.

Por outro lado, a *mímesis* tem como característica a diversidade de possibilidades. Usando, como pequeno exemplo, o material de anotações que temos acima, elas somente têm utilidade para os atores que estiveram em contato com a pessoa observada, podendo, inclusive, funcionar como a única forma documentada da observação. No entanto, no caso das fotografias e das fitas cassete gravadas, temos documentos que podem ser utilizados por outro ator, pois existe uma metodologia para trabalhar imitação somente a partir de fotos e também há a possibilidade das fitas serem o material para uma imitação

puramente vocal. A intenção da pesquisa em questão era chegar primeiramente a um material bruto, codificá-lo e depois permitir que ele se transformasse.

Registro Fotográfico

Material imprescindível, principalmente nos casos em que a observação foi realizada em um único contato. Fundamental na elaboração do material, pois registra precisamente posturas físicas e situações observadas.

Podem ser realizadas com o consentimento da pessoa, que normalmente sente muito prazer em estar sendo fotografada. É muito comum toda a família se preparar para esse momento, penteando os cabelos, trocando as roupas das crianças, fazendo poses. Quando possível, costuma-se enviar cópias das fotos para aqueles que nos pedem; são guardadas como preciosidades. O único empecilho, nesses casos, assim como acontece nos vídeos, é que as fotos são posadas, e, portanto, estilizadas, não registrando o momento em seu estado puro e natural. Por esse motivo, tenta-se, sempre que possível, após estabelecido o contato, fotografar ao “acaso”, sem que a pessoa tenha tempo de se preparar previamente. O mesmo acontece quando fotografa-se à distância, sem contato estabelecido.

Como já mencionado acima, ao contrário das imitações, o material fotográfico pode ser utilizado por outros pesquisadores, mesmo os que não estavam presentes no momento registrado. Precisamente as posturas físicas, máscaras faciais, entre outros, tornam-se passíveis de serem reproduzidos por outro ator que queira se utilizar desse material, cabendo a ele imprimir o “recheio”, ou seja, o que dá vida a essa foto. A liberdade de manipulação é muito extensa, cabendo ao pesquisador explorá-lo em toda sua extensão, preenchendo com os elementos que compõem sua pesquisa pessoal.

Registro Sonoro

Normalmente o registro sonoro é realizado com um pequeno gravador, que deve ser utilizado de maneira discreta, para não ser motivo de constrangimento para o observado.

Na maioria das vezes, a gravação é realizada com o consentimento da pessoa, que após alguns minutos se esquece do fato e passa a agir normalmente. Em alguns casos, quando se trata de alguma criança ou idoso, que não entenderia do que se trata, a gravação é realizada sem o seu consentimento, isto é, sem o pedido para o seu consentimento.

Ao longo desse período de pesquisa, alguns casos curiosos aconteceram. O primeiro deles ocorreu em Paranã, estado de Tocantins, quando da primeira pesquisa de campo utilizando essa metodologia. Os atores visitavam Seu Pedro da Costa e já haviam gravado algumas canções, que ele cantava com muito orgulho, quando veio a pergunta: *“E dá pra ouvir, assim, na hora?”*, os atores responderam que sim e que os desculpasse pelos chiados da gravação pois o gravador não era muito bom; ele, por sua vez, com toda sua doçura e ingenuidade respondeu: *“É, tamém o dia hoje tá meio nublado, num tá muito bão pressas coisas, né?”*. A partir desse momento a cada canção ou história contada, os atores deviam voltar a fita para que ele pudesse ouvir, com os olhos brilhando, a própria voz no gravador.

Outro caso foi com o Sr. Renato Torto. Ao se dar conta do gravador passou a falar ininterruptamente, relatando um caso após o outro. Alguns meses depois, quando os atores retornaram, Seu Renato os recebeu com a pergunta: *“Cadê o gravador?”*. Os atores responderam que dessa vez não tinham levado. Depois que ficou sabendo disso, perdeu todo interesse, não falando mais nenhuma palavra e deixou os atores entregues aos cuidados de sua mulher.

Relatamos esses dois casos, no sentido de ressaltar que em nenhum momento o material de registro, como fotos, gravações e anotações, são

realizados de forma ofensiva, que possa vir a incomodar ou agredir a pessoa observada. Desde o momento em que o contato se estabelece, a preocupação primeira, além da coleta de material, é o profundo respeito e carinho que dedicamos a essa pessoa. Temos sempre a preocupação de tentar retribuir o muito que estamos recebendo.

Normalmente são pessoas profundamente carentes de contato humano, principalmente quando se trata de pessoas idosas, já relegadas pela própria família. Embora esse não seja o objetivo primeiro da pesquisa, é inegável o bem-estar que os pesquisadores proporcionam a essas pessoas, dando-lhes atenção e tornando-as protagonistas de suas histórias.

Como no caso da fotografia, as gravações também podem ser utilizadas por outros pesquisadores, pois contêm todas as informações necessárias para a imitação das ações vocais.

Objetos

Ainda uma outra maneira de tentar reter a situação o mais globalmente possível, ampliando as possibilidades, é a coleta de objetos pertencentes à pessoa, que muitas vezes são ofertados aos atores como lembrança. Quando isso não ocorre, eles tentam adquirir objetos próprios da cultura local. No caso da recente viagem para o Amazonas, para fins de pesquisa de *mímesis*, os pesquisadores coletaram, cada um em sua região de pesquisa, cestos e redes de materiais diversos, roupas e adereços utilizados em festas locais, instrumentos musicais, bancos de diversos tamanhos, artesanato indígena, entre outros.

As anotações pessoais, juntamente com o material fotográfico e sonoro e, é claro, a memória do momento, vêm a formar o conjunto fundamental para o momento posterior de retomada e elaboração do material coletado.

Nas primeiras reflexões sobre o processo metodológico da *mímesis*, em sua tese de doutoramento, Luís Otávio Burnier definiu algumas etapas de trabalho tomando como base os experimentos decorrentes das observações

realizadas em pequenas distâncias, quando o retorno à fonte era sempre possível. Assim, a divisão das etapas de trabalho foi realizada tomando por base apenas um objeto observado, no caso a própria pessoa, que era, podemos definir, apenas *um elemento de estudo*. Assim temos OBSERVAÇÃO da pessoa, a posterior IMITAÇÃO e MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais e sua CODIFICAÇÃO através de repetição. Finalmente a etapa de TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena.

Com a pesquisa sendo realizada em regiões distantes e a volta à fonte impraticável, não temos apenas *um elemento de estudo* (a pessoa), mas pelo menos *três elementos concretos*: as anotações (das ações físicas), o registro fotográfico (alguns gestos, posturas e ações) e o registro sonoro (ações vocais), todos três apresentados acima. Temos, além desses, ainda um quarto elemento, esse um pouco mais complexo, que poderíamos chamar de *memória energética* ou ainda *interiorização muscular orgânica*. Esse elemento será discutido posteriormente.

Assim sendo, temos que aplicar as divisões propostas por Luís Otávio Burnier a cada um dos objetos de estudo (anotações, fotos e gravações), gerando uma nova aplicação metodológica de apropriação corporal e prática do material recolhido. Uma primeira divisão prática do trabalho pós pesquisa de campo pode ser:

1. Mímesis das ações vocais

Ouvir as fitas seguidas vezes.

Consultar as anotações.

Imitar.

Memorizar.

Codificar.

2. Mímesis das ações físicas

Consultar as anotações.

Imitar

Memorizar.

Codificar

3. *Mímesis das fotos*

Selecionar.

Observar.

Imitar.

Criação de ações a partir das fotos.

Memorizar.

Codificar.

4. *Colagem das partes*

Agrupar texto, ação vocal, ação física e ações a partir das fotos em uma só pessoa/personagem imitado.

Memorizar.

Codificar.

Como a TEATRALIZAÇÃO subentende uma aplicação da *mímesis* na cena, não existe diferença nesse ponto. O que difere, como visto, é o processo para se chegar à pessoa imitada, determinado pela maneira de realização da pesquisa de campo. A teatralização é o universo de aplicação artística da *mímesis*. A imitação pode ser usada como um personagem completo, ou ainda ser desconstruída em ações físicas e/ou vocais separadas para uma possível reconstrução de um terceiro elemento. A *mímesis*, na verdade, instrumentaliza o ator, proporcionando-lhe uma gama de ações físicas e vocais orgânicas para o exercício de criação na cena. A reflexão sobre o aprofundamento da *mímesis* leva, também, à elaboração de uma metodologia cada vez mais rica para a transmissão da arte de ator, portanto com fins pedagógicos.

Convém dizer, também, que essas divisões e subdivisões do processo, descritas acima, não são suficientes para uma *mímesis orgânica*. Ela ajuda, sim, no processo organizacional da realização mecânica da pesquisa, mas até agora não falamos sobre a essência da *mímesis*, que na realidade é a essência de todo o trabalho de ator quando parte de uma ação externa a ele: a transformação de uma ação física e ou vocal imitada, e portanto mecânica em primeira instância, em uma ação física orgânica e viva.

Primeiramente, para que possamos detectar os caminhos que levam a esse processo de transformação mecânico/orgânico, podemos começar percebendo uma *interfase* entre os processos de *observação* e posterior *memorização e codificação*. Essa *interfase* sempre esteve presente, mas não conscientemente. O fato de, nas últimas pesquisas de campo, a fonte posterior de trabalho prático em sala residir nos materiais de registro e na memória do observador, fez com que este ponto se esclarecesse. Trata-se do momento em que o ator, aos poucos, consegue se “soltar” do material de registro e começa a preencher a pessoa/personagem imitado com “vida” e liberdade, pois tem toda a parte mecânica interiorizada. O ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais. O tempo e a dedicação contínua de muitas horas de trabalho cotidiano são elementos responsáveis pela realização plena desta fase da pesquisa.

Podemos denominar esta *interfase de interiorização*.

A interiorização deverá sempre estar presente e será de fundamental importância para que a *mímesis* se realize com profundidade e verdade, sendo assim, uma manifestação artística do corpo e não uma mera estereotipização do cotidiano observado.

Outro elemento, aparentemente abstrato, dentro dessa fase de interiorização, é a percepção, ainda durante o processo de observação em campo, de elementos que poderíamos denominar de *memória energética*.

Durante a recente pesquisa de campo na região amazônica, os atores voltaram, além do material concreto de estudo citado acima, com elementos de vivência. Um fator muito citado foi a percepção de uma forte sensualidade do povo do Pará e Amazonas, ou ainda a dor do abandono encontrada nas pessoas idosas, ou mesmo o desespero e autodestruição coletiva de uma cultura que percebe seu fim, como a cultura indígena. Convém dizer que essas não são afirmações antropológicas científicas que buscam definir culturas e tendências desse ou daquele povo ou lugar, mas simplesmente as percepções

de atores-pesquisadores que, de certa forma, “sentiram” esses elementos nos encontros com as pessoas. Ora, essas percepções não podem ser fotografadas ou anotadas em caderno. Podemos afirmar que existe uma postura corporal definida para a sensualidade, dor ou desespero, mas ela é sutilíssima, feita de um nuançamento de profundidade de voz, de ritmos e tempos ligeiramente diferentes e de uma qualidade diferente, sutil, de gestos e expressões. Não dá para pressupor uma forma única de manifestação destes aspectos, ou usar apenas recursos exteriores de caracterização, vestimentas ou congêneres. Pensar assim seria cair em estereótipos pré estabelecidos, matando qualquer possibilidade de ações físicas orgânicas, verdadeiras e coerentes. Por outro lado, ignorar esses elementos e percepções seria desperdiçar o ponto de vida e organicidade que tem cada foto, gesto ou minuto de gravação, porque implicaria ignorar o contexto no qual vive o indivíduo ou grupo humano observado.

Os atores sabem que essas “energias” existem, sabem que essas energias emanam dos corpos das pessoas, e cabe a ele percebê-las e transformá-las em corpo.

É nesse ponto que colocamos o problema: sem fatores concretos, como fotos e gravações, como o ator pode “imitar” a energia percebida? Na verdade, uma imitação propriamente dita é impossível, ao menos sem cair em estereótipos. Então, a única saída possível é o ator, novamente, encontrar dentro de si mesmo essas energias e essas ligações orgânicas, criando, assim um *equivalente mimético*.

Em recentes reuniões de reflexão entre os atores-pesquisadores do LUME e seu Conselho Científico e Artístico, a atriz Ana Cristina Colla disse que a sua imitação de Dna. Maria, utilizada no espetáculo *Contadores de Estórias* e que vem sendo feita pela atriz desde 1993, torna-se mais viva e orgânica à medida que ela se *distancia* da matriz original de Dna. Maria. Essa afirmação pode parecer paradoxal, se pensarmos que o objetivo da *mímesis* é imitar

precisamente as ações físicas e vocais das pessoas. Mas do ponto de vista orgânico, ela é muito natural, pois a atriz, com a ajuda dos fatores tempo e trabalho, abandona-se cada vez mais às ações físicas e vocais dessa pessoa idosa imitada, encontrando as ligações orgânicas pessoais e próprias da sua pessoa em relação à matriz original, encontrando, dessa forma, um equivalente pessoal para essa mesma matriz. Essa *distância* de que fala a atriz, pode ser entendida, portanto, como um mergulho pessoal dentro da própria matriz. Ela se distancia de Dna. Maria e se aproxima de suas próprias energias, buscando sua equivalência. E a própria atriz completa:

É como se eu mergulhasse na essência da matriz, que no caso é Dna. Maria. A voz, antes, quando imitada precisamente, não dava a noção de velha. À medida que fui me abandonando à sensação dessa voz, ela mudou ligeiramente, mas ao mesmo tempo, encontrei a essência orgânica da matriz. Agora, ela é muito mais precisa que antes, pois parece que estou imitando sua vida, e não simplesmente suas ações. É como se, com o tempo, eu tivesse encontrado em meu corpo a fragilidade dos oitenta anos. Não mais necessito provocar o tremelicar externo, observado em Dna. Maria. Basta mergulhar no universo dessa fragilidade descoberta, que o tremelicar do corpo e da voz e essa debilidade dos movimentos aparece naturalmente em minha musculatura. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1998)

Nesse ponto a Mimesis Corpórea esbarra nos outros trabalhos e na própria filosofia de trabalho do LUME. Como já visto, o objetivo do ator é realizar um mergulho dentro de si mesmo, na busca de suas energias escondidas e guardadas. Isso é possível através do treinamento cotidiano sistemático e intenso dos elementos pré-expressivos e de ponte discutidos até o momento.

Entendemos, então, que o ator deve ter um aprimoramento e um aprofundamento na sensibilidade do próprio corpo para poder ser um receptor de energias e vibrações das pessoas que está imitando e observando no trabalho de campo.

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, citados, 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*.

Isso, de certa forma, explica também, porque um ator escolhe uma pessoa e não outra, durante a pesquisa de campo. Pois algumas pessoas, mais que as outras, de certa forma, suscitam no ator essa *empatia energética*, que será

fundamental no momento do trabalho em sala. Isso se aplica também a fotos e quadros, porém, de maneira indireta. As fotos e quadros irão suscitar imagens com as quais o ator se identifica ou não, provocando nele alguma reação orgânica. Através da *mímesis* da foto ou quadro, o ator deve "corporificar" essa reação, criando, também, um equivalente.

A *mímesis*, portanto, permite ao ator um intenso treinamento na manipulação dessas energias sutis.

Pode parecer, em primeira instância, um trabalho muito abstrato, mas devemos nos lembrar que todo o processo se inicia através de questões muito objetivas e concretas: a *mímesis* precisa das ações físicas e vocais, sua memorização e codificação. A partir desse universo concreto, parte-se para a pesquisa das ligações orgânicas e pessoais entre as ações e o ator, também embasada em elementos concretos anteriormente trabalhados, através dos elementos pré-expressivos. Recorro novamente aos próprios atores para substancializar, ainda mais, essas palavras:

O fantástico da mimesis é que ela me aproximou muito do teatro ao qual estamos habituados, "teatro de personagem" 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 o 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 as tem. Um quebra-cabeças para lá de complexo, que depois de montado uma vez não se desfaz jamais e, pelo 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. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997).

O Clown

Assim como a *mimesis corpórea* o *clown*, pela sua especificidade e complexidade, também tornou-se uma linha particular de pesquisa dentro do Núcleo.

LUME entende o *clown* como a dilatação da ingenuidade e da pureza inerente a cada pessoa. O *clown*⁷¹ é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil, e essas energias/emoções devem estar latentes no corpo do ator. Ele deve buscá-las e transformá-las em corpo.

Outra característica do clown é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo usamos o conceito de clown e não de palhaço. Palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas (Ruiz, 1987:12). Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo. (Burnier, 1994:248)

Se o *clown* busca essa sinceridade e essa corporeidade do seu ridículo e de sua ingenuidade, então o ator deve, também, mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo. Cada ator, portanto, possui seu próprio *clown*, com características particulares e individuais.

Outra característica do *clown* é que ele trabalha com um *estado orgânico* que o leva a agir com uma *lógica própria*, determinando, a partir desse estado, todas suas ações físicas, que nascem a partir de sua *relação* com espaço, com

⁷¹ Todas as definições e conceitos sobre o clown, nesse sub-capítulo, estão embasadas nas pesquisas desenvolvidas pelo LUME. Portanto, não podem ser consideradas definições universais, mas uma definição específica dentro do nosso âmbito de trabalho.

os objetos ao seu redor, com os outros *clowns*, com seu figurino e principalmente com o público. Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do *clown*: *relação real*, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluído aí o público.

Assim, o *clown* precisa do público para sobreviver e também para aprender. É principalmente a partir do contato com ele, que o *clown* treina e desenvolve essa sua capacidade de jogo e relação.

Outra característica importante é entender o *clown* como uma máscara. O nariz vermelho é considerada a menor máscara do mundo. Luís Otávio Burnier, em sua tese, expõe a relação entre o *clown* e a máscara:

A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satíricos que ela sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje, em Bali, na Tailândia e na Índia, por exemplo, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como os processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como por exemplo nos ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (onde o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão às sociedades secretas como a Maçonaria, o clown, por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por algo similar. Ser um clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma família. Um clown, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro clown sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma família de clowns. (Burnier, 1994:256)

Portanto, o ator, na proposta do LUME, deve, primeiramente, passar por esse processo iniciático, doloroso e difícil, que é o de expor seu ridículo e sua ingenuidade. Isso é realizado através de um trabalho intenso, em algum lugar isolado, de preferência uma fazenda ou chácara tranqüila, longe de qualquer preocupação cotidiana. Nesse local os atores passam dez dias trabalhando de

dezesseis a dezoito horas diárias. Nesse *Retiro de Clown*, nome dado a esse processo iniciático, estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são *clowns* procurando emprego, enquanto o dono do circo, o *Monsieur Loyal*, está a procura de outros *clowns* para contratar. Portanto, para os *clowns*, o *Monsieur Loyal* é como um “deus” que poderá dar a eles a oportunidade de estar trabalhando no circo. Estabelece-se, dessa forma, um jogo durante vinte e quatro horas por dia, em que o(s) orientador(es) do trabalho, no caso o *Monsieur Loyal*, buscará colocar os atores em situações limites de constrangimento. “O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com *Monsieur Loyal*. Nas famílias tradicionais circenses, no cotidiano do picadeiro, os *clowns* iam se expondo ao ridículo a partir de suas ingenuidades, a cada apresentação. A iniciação do *clown* reproduz condensadamente esta situação constrangedora. Descobrir o próprio *clown* significa confrontar-se com o próprio ridículo tendo por base a ingenuidade”.(Burnier,1994:256).

Posteriormente ao processo iniciático, o *clown* deve passar por um trabalho mais técnico, quando aprende, através de exercícios simples, propostos pelo orientador, a organizar e se “acostumar” com esse estado do ridículo e ingênuo dilatados, buscando entender, *corporalmente*, sua lógica de relacionamento com o outro, com o meio que o cerca, e buscando descobrir seu ritmo próprio e sua maneira particular de “jogar”.

Com o material recolhido nesses exercícios o ator constrói *gags*, que são pequenas esquetes cômicas que servem, também, como um laboratório vivo para todo o trabalho realizado. Posteriormente essas *gags* independentes podem ser agrupadas e transformadas em um espetáculo.

Através dos trabalhos, os *clowns* pesquisam novas maneiras de se relacionar com o espaço e com o outro e mesmo com seu próprio corpo, descobrindo, dessa forma, novas maneiras de andar, de sentar, de correr, e outras ações que vão sendo codificadas no decorrer do próprio trabalho, ou

seja, é a busca da corporeidade do comportamento físico do *clown*. Porém, como dito, o *clown* trabalha basicamente com um *estado orgânico*, uma *lógica de relacionamento* e com a *relação real* com os elementos à sua volta. Portanto, a partir desse estado, dessa lógica e mantendo a relação real, o *clown* poderá realizar toda e qualquer ação física. Ou, dito de outra forma, a corporeidade do *clown* precisa estar preenchida (ou recheada) pelo estado orgânico de relacionamento e pela relação real com o mundo à sua volta.

O *clown* improvisa, pois deve estar aberto para a relação. Mesmo as esquetes e gags previamente construídas não são extremamente codificadas, fechadas; sempre existe um espaço para que o *clown* possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica. Dentro dessa lógica pessoal, o *clown* pode fazer qualquer coisa, realizar qualquer ação física e/ou vocal, mesmo as que não estão codificadas e formalizadas previamente. Nesse sentido, no seu treinamento cotidiano para o trabalho de *clown*, o ator deve estar preocupado, não somente em codificar e criar um vocabulário de ações físicas e vocais para seu *clown*, mas principalmente em trabalhar os três elementos que o tornam vivos, que aqui topificamos:

- *estado orgânico ou estado de clown*
- *Uma lógica própria de relacionamento com o meio*
- *Relação real com tudo que o cerca*

O ator, tendo esses elementos incorporados, não improvisa o *clown*, mas improvisa com seu *clown*, a mesma lógica de improvisação da antiga *Commedia Dell'Arte* (improvisação com códigos). No início das pesquisas, dentro dessa linha de pesquisa, Luís Otávio Burnier já vislumbrava a importância do *clown* na formação do ator e os elementos de trabalho inéditos que ele proporciona:

Trabalhar a técnica de clown significou um importante acréscimo em nossas pesquisas. O ator se desnudava, mas de

outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e à relação com o público e com os parceiros. O clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas ao contrário precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar. O clown tão pouco inventa as palavras, mas a sequência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, viaja com seu público... (Burnier, 1994:272)

Hoje, os atores iniciantes do LUME, todos, estão trabalhando com seu *clown* pessoal desde 1995, sendo orientados pelo *clown* e ator Ricardo Puccetti, coordenador dessa linha de pesquisa dentro do núcleo, e apresentando o espetáculo “*Mixórdia em Marcha-Ré Menor*” que é um espetáculo clássico de *clowns*, isto é, uma sequência de *gags* e quadros independentes entre si.

Além do trabalho interno, os atores do LUME realizam intercâmbios práticos com outros *clowns* para comparar e confrontar sua maneira específica de trabalho dentro dessa linha. Convém, portanto, fazer um breve relato dos últimos intercâmbios realizados e compará-los com a maneira específica de se trabalhar o *clown* no LUME. Dessa forma, o leitor poderá aprofundar o entendimento técnico e metodológico proposto pelo Núcleo, já embasados em outros mestres de *clown*⁷².

Primeiramente tivemos o ator-pesquisador Ricardo Puccetti realizando um encontro, em meados de 1997, com Nani Colombaioni, um mestre-*clown*

italiano de tradicional família de circo, que utiliza técnicas circenses na construção da figura do *clown*, ou seja, o ator encontra seu *clown* a partir de elementos externos a ele (malabarismo, acrobacia, esquetes cômicas etc). Este caminho é oposto ao que o LUME realiza, pois, como visto, procuramos fazer com que o ator encontre *seu clown* a partir da dilatação da ingenuidade e do ridículo inerente à sua própria pessoa; um caminho de “dentro para fora”. Entretanto, pudemos constatar que ambos os caminhos buscam a mesma coisa: que o *clown* revele sua humanidade, que seu trabalho não seja estereotipado, mas orgânico e vivo.

Segundo Ricardo Puccetti, o sistema de trabalho didático e metodológico de Nani Colombaioni é o mesmo usado pelas famílias da Commedia Dell’Arte e posteriormente pelas famílias circenses. A principal característica desta metodologia é o fato de que o aprendiz é incorporado à família e passa a fazer parte do dia a dia e das experiências vividas por ela.

Fazem parte do aprendizado não apenas as técnicas circenses em geral e do *clown* especificamente, mas também o trabalho cotidiano que o aprendiz acaba fazendo (por exemplo: ajudar no conserto de um carro, na construção de um equipamento circense, cortar grama, tratar de animais etc) e também a convivência humana que ele desenvolve com os membros da família.

Nas palavras de Ricardo Puccetti :

É impressionante como realmente a família incorpora o aprendiz, com os mesmos direitos e deveres, com a responsabilidade de fazer bem os trabalhos que são a base da família. E, de outra parte, o mesmo acontecer comigo que me senti um Colombaioni por 15 dias. É também incrível a afeição, o respeito humano mútuo que se estabelece e a ligação que se

⁷² Os relatos e comparações a seguir foram retirados e embasados no Relatório Científico do Projeto Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, do qual participo como ator-pesquisador colaborador no trabalho prático, e também ativamente das reflexões conjuntas teóricas que advêm da prática e também em entrevista gravada com o ator Ricardo Puccetti, que participou do intercâmbio com Nani Colombaioni. 1998. Mimeo. Esses relatórios e entrevistas estão à disposição na Sede do LUME para apreciação e, em breve, alguns textos desses relatórios, serão publicados na Revista do LUME.

cria em tão pouco tempo, tendo como base o trabalho e a convivência. Quando eu cheguei, Dona Giulia e Nani me disseram: "Sinta-se como se fosse da família. Agora nós somos seu pai e sua mãe." E isso realmente aconteceu. (Ricardo Puccetti, entrevista, 1998).

O trabalho em si é muito intenso: das 7h da manhã às 19h, com 2h para o almoço, sendo que Nani trabalha em pelo menos três grandes frentes: com o material que o aprendiz traz, o aprendizado de técnicas circenses e do repertório clássico do *clown*; e com a técnica do *clown* em si. Misturando esses elementos ele constrói, com o aprendiz, um espetáculo.

Do ponto de vista do trabalho do *clown*, o encontro com Nani Colombaioni vem acrescentar imensamente ao trabalho do LUME. Apesar de aparentemente divergentes, as duas maneiras de se trabalhar buscam o mesmo ponto.

O LUME busca primeiramente o *peçoal*, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial na pessoa e, somente depois, *o que o clown vai fazer*. Nani trabalha, aparentemente, de maneira inversa. Primeiro o *clown*-aprendiz deve adquirir uma série de técnicas, memorizar e saber fazer bem as cenas, *gags* e toda a coreografia do espetáculo, para em um segundo momento, aplicar o seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal no espetáculo. Esse segundo momento é justamente o que Nani chama de uma *Comicidade Pessoal*. Ou seja, o aprendiz deve descobrir a sua maneira própria de realizar aquela *gag* ou ação cômica proposta. Em palavras de Ricardo Puccetti:

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

de clown : No primeiro espetáculo de clown do LUME "Valef Ormos", eu tinha um ritmo mais rápido. Com "Mixórdia em Marcha-Ré Menor" e principalmente no último espetáculo "Cravo, Lírio e Rosa", e mais recentemente em "La Scarpetta", houve um acentuado ralentar do meu ritmo. (Ricardo Puccetti, entrevista, 1998).

Nani trata de maneira muito interessante um elemento técnico básico para o trabalho de *clown*: o *foco*. Ele diz: *"Uma ação de cada vez. O clown não é um doente mental que faz o público rir; é um artista que faz o seu trabalho"*⁷³. O *clown* deve estar concentrado naquilo que ele está fazendo. Se ele está envolvido em um problema com uma cadeira, o *foco* dele está na cadeira, mas ele também tem que saber abrir esse *foco* para o público. E mais, saber discernir o momento de abrir ou fechar o *foco*.

O *clown* é puro, não é doente. Para ele, o que faz em cena é sério, mas ele tem uma outra lógica de resolução dos problemas nos quais se envolve. A construção dessa outra lógica cria uma construção de sentido, de jogo, em que ambas as partes se envolvem. Então, o público ri do *clown* e de si mesmo, pois entrou nesse jogo. E também porque percebe que todas as ações vividas pelo *clown*, podem acontecer com qualquer um.

Outro domínio que o *clown* deve ter é em relação ao tipo de público que ele encontra. Ele passa a conhecer cada um e a saber como ele deve conduzir a cena, partindo das expectativas daquele determinado público. Mas não existe público igual. Apesar da experiência, a qualidade do público só pode ser conhecida no momento em que o *clown* entra em cena. Nani diz que ele tem dois minutos para perceber isso e dar o tom da apresentação. E ele ,então, entra em outro detalhe de suma importância: o *tempo*.

Se o ator não tem o conhecimento do tempo necessário para tornar a ação risível, no caso de encontrar uma platéia desconhecida, ele corre o risco mais comum de acelerar as ações e procurar resolver sua partitura

rapidamente. No entanto, muitas vezes, isso ocorre por consequência do público ainda não ter entrado no jogo proposto pelo *clown*, ou não ter entendido o absurdo da ação, que está calcada na lógica pessoal do *clown*. A aceleração descompassada da ação pode destruir a construção dessa lógica, além de tornar o trabalho mecânico e estereotipado.

Em se tratando de espetáculo, os atores que não estão em cena podem perceber as reações do público e entrar no tempo em que as características dessas reações pedem. É claro que isso é uma regra básica do Teatro, mas aqui estamos tratando de um aspecto que modifica claramente a relação com a platéia, e mais, que depende da platéia para definir seu percurso. E o *clown* pode buscar um espectador ou partes da platéia que reajam mais aos seus estímulos e encontrar mecanismos para envolvê-la como um todo. Todos esses elementos colocados por Nani, confirmam a maneira de se trabalhar o *clown* no LUME, pois, nesses tópicos, trabalha-se da mesma maneira.

Outra contribuição importante desse intercâmbio está ligada à maneira que Nani usa para encontrar a essência dos *clowns* com quem ele trabalha. Além do contato familiar cotidiano, Ricardo Puccetti fala de sua experiência:

Nani ficava me mostrando coisas e me dando coisas para fazer, num ritmo tão maluco que não me deixava pensar. Eu acabava ficando confuso e agindo como clown. Eu fui começando a gostar de fazer isso, e cada coisa que ele me pedia eu fazia com o prazer do clown quando está em cena. Ele provocou esta reação fora de cena. (Ricardo Puccetti, entrevista, 1988)

Essa dinâmica não foi construída somente para que o mestre entendesse a lógica daquele *clown*, mas também para que o ator percebesse a sua lógica enquanto agia como *clown*. Com isso, o ator encontra uma maneira de exercitar seu *clown* quotidianamente e, portanto, muito verdadeiramente. É como se o ator aprendesse a sublinhar características próprias que indicassem o caminho

⁷³ Palavras de Nani segundo Ricardo Puccetti, em entrevista, 1988. Mimeo.

do seu *clown*. Após dois dias observando as atitudes de Ricardo Puccetti, Nani disse: “Já entendi o espetáculo que vamos fazer. Você é daquele tipo que tenta fazer tudo, mas não faz nada direito”⁷⁴.

Outra questão interessante que Nani coloca diz respeito à tranquilidade que o *clown* deve ter ao executar uma ação, ou antes de executá-la. Ele diz que o *clown* deve conversar com seus objetos, cantar para eles, dar o tempo para a ação acontecer, sem pressa. O que não impede que existam aqueles *clowns* que são muito rápidos, pois é nessa rapidez que eles encontram seu embaraço. Mas de qualquer maneira, o ator, por trás do *clown*, precisa ter clareza e calma para não tornar esse embaraço uma seqüência tão desordenada na qual o público não consiga entrar para jogar. A calma na ação e a ‘conversa’ com objetos transforma o objeto em interlocutor do *clown*. É assim que se cria a lógica própria destas ações, que o público contemplará, e mesmo sem querer, comparará com a sua própria lógica. Graças a este duplo jogo o *clown* revela-se como ser pensante, como normal, e é no desencontro entre a *lógica do clown* e a *lógica do público* que reside o riso. Outros pontos em comum na visão do LUME.

Como complemento ao raciocínio de Nani, encontramos em um texto de Franki Anderson, outra mestra de *clown*, a sua maneira de ver esse tempo, essa calma:

*Where are you running to so fast?
How much time have you got?
To stop
Whatever you're doing
Wherever you're going
to take your time
to play
in the empty space*

⁷⁴ Idem. Ibidem. Nota 67

Zero
The void
The unknown
Wait
for the impulse
to set in motion
*the game of life*⁷⁵

O contato entre Franki Anderson em Bristol - Inglaterra, e a atriz-pesquisadora do LUME, Raquel Scotti Hirson, foi mais um encontro com pessoas interessadas na pesquisa de *clown* a partir de sua corporeidade. Franki Anderson foi mestre da atriz e *clown* brasileira Angela de Castro, com quem o LUME também intercambiou.

Franki Anderson quase não fala em *clown* no desenvolvimento de seu trabalho. Ela denomina de "*Fool*" a sua busca. O "*Fool*" foi traduzido por Angela de Castro como o "*anjo da guarda*" do *clown*, ou seja, um ser imaginário que o faz mover-se. Assim como o "fantasma" de Natsu Nakajima, descrito anteriormente. Da mesma maneira que o ator do LUME busca de seu centro a motivação para realizar ações físicas e vocais, Franki busca esvaziar esse centro para ele ser preenchido com os comandos que vêm dessa energia externa. Por isso também a calma. Calma para encontrar esse vazio e deixar a voz desse ser imaginário guiar o *clown*. Aqui também vemos um paralelo com o Butoh de Natsu Nakajima, quando diz que ao ator/dançarino tem que buscar primeiramente o vazio, para que seja, posteriormente, *preenchido* pela dança.

Talvez não seja necessário discutir seus pontos de partida, pois o que interessa aqui é que Franki Anderson parte desse vazio e dessa calma para chegar ao corpo e às ações físicas, e é nesse ponto que encontramos a

⁷⁵ Para onde você está correndo tão rápido? Quanto tempo você tem? Parar. O que é que você está fazendo? Para onde é que você está indo? Tenha seu próprio tempo para brincar num lugar vazio. Zero. O medo, o desconhecido. Espere pelo impulso para iniciar a ação, o jogo da vida. Trad. Renato Ferracini. Franki Anderson, retirado de um *folder* de divulgação de *workshop*. 1988.

semelhança de nossa busca. Ela trabalha algo muito semelhante aos “*Elementos Plásticos*”, onde, na segmentação das articulações, o ator encontra canais para colocar suas energias, moldando-as em ações físicas, ou seja, deixando que a musculatura *cante* essas energias. Esse princípio é usado tanto por Franki quanto pelo LUME, enquanto via de descoberta de ações que afloram na vida do ator e do *clown*.

Essa forma de agir se assemelha muito a uma dança. Ela propõe que o *clown* dance suas próprias energias, e que também dance com objetos e companheiros de trabalho. Dançar com o objeto significa, por exemplo, dançar para ele, dançar com ele, ou dançar segundo a lógica dele. Cria-se, então, uma forma lúdica de movimentação e relação, também encontrada pelo LUME através dos “*Elementos Plásticos*”, na prática do *clown* - e de certa forma também em Nani Colombaioni.

Sua discípula, Angela de Castro, seguindo a via lúdica proposta por Franki, aprofunda suas pesquisas a partir do *prazer* do *clown*, ou seja, o prazer de simplesmente estar, independentemente da situação.

Angela de Castro é uma atriz brasileira, pesquisadora da técnica do *clown*. Morando há dez anos na Inglaterra, participou de diversos grupos ingleses, com os quais aprofundou suas pesquisas. Atualmente atua no espetáculo “*SNOWSHOW*”, com o *clown* russo Slava Polunin, em *tour* pela Europa, América do Sul, USA e Rússia.

O Lume e Angela de Castro já haviam estabelecido contato, em agosto de 1997, no Festival de Clown realizado em Curitiba, quando apresentamos o espetáculo “*Mixórdia em Marcha Ré Menor*”. Nessa ocasião surgiu o desejo de realizarmos uma troca de experiências, já que eram muitos os pontos de encontro de nossas pesquisas.

Em outubro desse mesmo ano, Angela ministrou, em São Paulo e no Rio de Janeiro, o workshop sobre técnica de *clown* intitulado “*A ARTE DA*

BOBAGEM’, do qual foram participantes convidadas duas atrizes-pesquisadoras do LUME, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla.

Descreveremos a seguir alguns pontos de encontro, princípios comuns entre o LUME e Angela de Castro na maneira de abordar o *clown*:

GENEROSIDADE e CORAGEM: “*Generosidade é a arte de dar e receber*” (Angela de Castro, 1997:5). Coragem para se desnudar, expor fraquezas e segredos, revelar.

PRAZER: De ser e estar, da descoberta, do jogo, do brilho nos olhos.

JOGO: Como forma de descoberta do prazer, do envolvimento, da relação constante com o parceiro, com os objetos que o cercam, com o público. Mesmo trabalhando com códigos precisos que compõem o repertório de cada *clown*, ele deve estar sempre aberto a surpresas e adequações. Alia-se a técnicas corpóreas de representação para conquistar a liberdade de jogar. Suas palavras estão em seu corpo, ritmo, musculatura. Interage com os estímulos dos espectadores, mesmo tendo seqüências precisas.

CUMPLICIDADE entre *clown* e platéia: a aceitação e crença no jogo estabelecido é como se ambos, ator e público, cada um com seu remo, guiassem uma mesma canoa, interligados, condutores da ação. Quando o jogo e a cumplicidade se estabelecem, ator e espectador caminham lado a lado, num fluxo constante.

Esses são apenas alguns pontos, que, desmembrados, dão origem a novos temas. É importante frisar que esses temas não se restringem somente trabalho do *clown*, mas permeiam, também, e como já visto, todo o trabalho do LUME. Muitos são os pontos de encontro entre as “*Técnicas Corpóreas Pessoais de Representação*”, a “*Dança Pessoal*”, a “*Mímesis Corpórea*” e o “*Clown e o Sentido Cômico do Corpo*”. Todos partem de princípios comuns, que se complementam entre si. O aprofundamento em um desses temas trará sempre benefícios para os demais.

Assim sendo, verifica-se no *clown* a possibilidade de se entrar em contato com elementos corpóreos e humanos até então não tocados pelo ator: a energia sutil, lírica e delicada, a coragem da entrega e de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, com os parceiros e com os elementos inanimados, a improvisação com um estado e uma lógica, o prazer de simplesmente ser. Na verdade, o riso é, simplesmente, uma consequência desses elementos e desse estado puro do *clown*.

O clown trouxe sensações físicas totalmente novas. Isso porque antes do clown eu acreditava que o treinamento tivesse que ter um ar meio carrancudo, uma espécie de seriedade pouco produtiva, um mal entendido na maneira de conduzir a disciplina. O clown me permitiu “ser” mais. É como se antes o que eu entendia por “ser” ainda estivesse muito próximo daquilo que eu idealizava e não do que de fato era. O clown também tem essa coisa meio camaleônica de me permitir ser o que eu quiser, mas difere da Mimesis e dos animais, pois eu também posso ser da maneira que eu quiser, não há um modelo a ser seguido. O olhar do trabalho do clown já tem uma conotação bem diferente, pois existem vários ângulos, várias lógicas. Foi importante para aprender a dialogar com o público. Não sei explicar muito bem o porquê mas agora que tenho o clown num estágio mais desenvolvido, sinto que posso “estar” em qualquer tipo de trabalho. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997)

Talvez essa sensação descrita pela atriz de “estar” em qualquer outro trabalho, depois de ter iniciado e aprofundado seu trabalho de *clown*, seja porque o *clown* ensina o ator a simplesmente ser. A usar uma máscara que revele ao invés de esconder sua humanidade e sua vida. Como diz Iben Nagel Rasmussem (atriz do Odin Teatret), a energia do *clown* ensina as outras energias do ator a flutuar e também a voar, faz com que o ator “seja” e “esteja”; ensina a verdade, uma verdade ridícula, ingênua e principalmente generosa, que, dilatadas, acabam englobando todo o ser e todo o trabalho do ator.

A Montagem

*A criação é, antes de mais nada, a plena
concentração de toda a natureza
espiritual e física.*

Konstantin Stanislavski

O ator, nesse momento, já passou por todo o treinamento pré-expressivo e também pesquisou maneiras de coletar matrizes pessoais, criando um vocabulário de ações, que é a ponte para a posterior aplicação cênica. Chegou o momento de encontrar os meios e ferramentas para aplicar suas matrizes na cena.

Antes de adentrarmos especificamente no assunto em questão, convém esclarecer que essa técnica pessoal de representação de ator proposta pelo LUME independe da estética em que ela vai ser utilizada. Sendo uma técnica pessoal, ela pode ser aplicada e utilizada dentro de qualquer estética proposta. Podemos falar, então, numa *estética* do ator, onde sua expressão viva está no comando. Através da *variação de fisicidade* suas matrizes podem tornar-se naturalistas ou expressionistas. O trabalho de *clown* pode ser utilizado para montar *gags* circenses ou montar um intimista *Esperando Godot*. Assim sendo, faremos alguns apontamentos, nesse capítulo, de algumas maneiras e exemplos de como o ator pode utilizar sua técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos e na construção de personagens.

Juntamente com a técnica adquirida durante o treinamento coletivo e individual, o ator deve, também, buscar entender, dentro de seu contexto de trabalho, a estrutura cênica para poder aplicar suas descobertas e avanços

técnicos nessas mesmas estruturas, percebendo a funcionalidade ou não de sua técnica.

O LUME, além de criar e dirigir seus próprios espetáculos, realiza, também, espetáculos e intercâmbios com outros diretores, verificando e analisando outras possibilidades das aplicações de suas pesquisas corpóreas e vocais. Já foram realizadas experiências desse porte com Natsu Nakajima(Japão) com o espetáculo *"Sleep and Reincarnation from the Empty Land"*; com Iben Nagel Rasmusen (Odin Teatret - Dinamarca) com o projeto *"Vindenes Bro"* e mais recentemente com Anzu Furukawa(Japão) em *"Afastem-se Vacas que a Vida é Curta"*; com Nani Colombaioni(Itália) com o espetáculo *"La Scarpetta"* e com Kai Bredholt (Odin Teatret - Dinamarca) em trabalhos práticos de rua e de sala, ainda sem nome definido. Algumas comparações desses trabalhos em relação à proposta do LUME já foram colocadas nos capítulos anteriores.

Os primeiros experimentos sobre a aplicação das técnicas corpóreas estudadas e desenvolvidas no LUME tiveram como primeiro "diretor" o próprio fundador do LUME: Luís Otávio Burnier. Colocamos a palavra "diretor" entre aspas pois Luís Otávio Burnier era, antes de tudo, um ATOR. Ser ATOR determina, nesse caso, uma maneira particular de direção, pois um ator-diretor dirige a partir do ator, e não da concepção cênica. Assim, todo o espetáculo do LUME parte das ações físicas/vocais do próprio ator, já pré-elaboradas e codificadas por ele. A cena não é predefinida ou predeterminada pelo diretor, mas é construída a partir das ligações e da manipulação, no tempo e no espaço, das matrizes corpóreas e vocais orgânicas do ator, cabendo ao diretor criar, dentro dessas ligações e dessa sequência de matrizes, um encadeamento lógico que permita ao espectador poder estar inserido dentro do universo e contexto proposto pelo espetáculo.

Em palavras do próprio Luís Otávio :

O ator dotado de técnica, trabalha com a noção de montagem, de colagem, de modelagem. [...] A "construção" de

um personagem é, neste caso, mais próxima da imagem evocada pela própria palavra construção, ou seja, a somatória de elementos, um tijolo colocado após o outro. Sem precisar criar ações, o ator recorre a elas como se estivesse compondo, como um músico que não cria as notas, mas a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração. (Burnier, 1994:44)

Essa maneira de direção e construção dos personagens foram, e estão sendo, experiências dentro do LUME no que tange à montagem de espetáculos. Dentro da linha da Dança Pessoal, como *"Kelbilim, o Cão da Divindade"* e *"Cnossos"*, ambos direção de Luís Otávio Burnier, foram utilizadas matrizes corpóreas e vocais dos atores, ligadas organicamente entre si, como matéria prima para montagem do espetáculos. Mesmo dentro das outras linhas:

1) *Clown e o sentido cômico do corpo*, com os espetáculos *"Valef Ormos"* (direção de Luís Otávio Burnier), *"Mixórdia em Marcha-Ré Menor"* (direção de Ricardo Puccetti), *La Scarpetta* (direção de Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti) e *"Cravo, Lírio e Rosa"* (direção de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni)

2) *Mímesis Corpórea*, com os espetáculos *"Wolzen"* (direção de Luís Otávio Burnier), *"Taucoauaa Panhé Mondo Pé"* (direção de Luís Otávio Burnier) e *"Contadores de Estórias"* (direção de Ricardo Puccetti);

foram utilizadas ações e matrizes do material já elaborado pelos atores. O que mudava era a origem dessa ação física e vocal. No caso do *clown*, a dilatação e corporificação da ingenuidade e do ridículo do próprio ator e no caso da *Mímesis*, a imitação e codificação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano e ainda, em algumas cenas de *Contadores de Estórias*, as ações codificadas provenientes do trabalho com Objetos e com Animais.

Como já dito, o LUME não possui um conceito estético do produto teatral, pois esse não é o elemento de busca, mas uma pesquisa da organicidade e do humano do ator e os meios pelos quais essa organicidade e humanidade é operacionalizada de maneira objetiva no corpo e na voz. Claro que essa

pesquisa só tem sentido prático se essa humanidade puder ser colocada em cena de uma maneira otimizada, mas não através de uma estética preestabelecida que, de certa forma, sufoque a vida da ação. O LUME entende a montagem como aquele escultor que, perguntado sobre como esculpir um cavalo tão perfeito na pedra, responde: *é só tirar da pedra tudo o que não é cavalo*. Buscamos tirar da cena tudo o que não é orgânico e vivo. A direção deve ouvir o ator, assim como o escultor ouviu a pedra. E para isso deve existir confiança mútua e principalmente respeito mútuo entre ator-diretor.

Academicamente falando, os espetáculos são, para os atores-pesquisadores, uma valiosa forma de publicação. Uma publicação é tornar algo público, portanto, uma apresentação de um espetáculo é tornar o trabalho de pesquisa do ator público. Através das palavras escritas, em livros, artigos, teses e dissertações, é possível dizer qualquer coisa, possivelmente até uma não-verdade, que, de alguma forma, camuflada por recursos de retórica, e embasadas em visões particulares e parciais de algumas fontes, possa ser crível. Felizmente, o mesmo não acontece com ações físicas e vocais em estado de representação: se ela não for viva, verdadeira e orgânica, a mentira é visível. Mas acredito que a aceitação disso nos meios acadêmicos ainda possa levar um tempo considerável de discussão.

É dentro das apresentações que o ator pode testar todas as possibilidades que durante anos, meses e horas buscou, treinou, codificou e sistematizou em sala, numa busca prática e solitária. Se funcionar durante a apresentação, o ator volta para a sala e pode aprimorar sua técnica, se não funcionar, ele deve pesquisar e buscar uma nova maneira de articular, técnica e organicamente, seu material, entendendo e aprimorando o que não funcionou. A apresentação teatral, não enquanto produto estético, mas enquanto possibilidade de comunhão ator-espectador, podemos dizer, é o objetivo final e último do trabalho do ator, mesmo que ele tenha calcado todo seu trabalho em procedimentos pré-expressivos. Afinal, o pré-expressivo somente poderá existir se pressupormos o expressivo.

As Ligações ou *Ligâmens* Orgânicos

A personagem, o ritmo cênico e o encadeamento da sequência é definido por ações físicas e vocais determinadas pelo ator, dentro de seu vocabulário, ligadas entre si de maneira clara e precisa. A essas pequenas ligações entre as ações Luís Otávio Burnier deu o nome de *ligâmens*. Dentro dessa experiência cabe ao diretor a importante tarefa, como já falado, de encontrar uma sequência orgânica entre as diversas ações físicas e vocais do(s) ator(es) e os seus respectivos *ligâmens*. Abaixo encontra-se alguns tipos de *ligâmens* utilizados e testados nos espetáculos do LUME, já descritos na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier⁷⁶:

Ligâmens do tipo Simples - são *ligâmens* cuja passagem de uma ação para outra, se opera sem a introdução de elemento novo, modificação ou adaptação.

- **Seco** – Na ligação entre duas matrizes distintas. A passagem de uma para outra é realizada de maneira simples e delicada.
- **Direto** – Ligação entre das matrizes distintas, onde em algum ponto da primeira, o impulso é igual ao da segunda. Nesse momento comum, a Segunda matriz entra de maneira direta.
- **Coincidente** – Duas matrizes cujo foco orgânico é igual, ou seja, o *coração* da primeira é igual ao *coração* da segunda. A primeira ação parece ter uma continuação na segunda, mesmo se elas são de origem completamente diversas.
- **Melting** - A passagem do final de uma ação para o início de outra se opera como se a primeira se “derretesse” até chegar na outra. A primeira ação é feita até seu término, derrete da figura final até a figura de início da próxima ação, que então será feita até seu término.

⁷⁶ Os conceitos de *ligâmens* que se seguem são um resumo retirado da tese de Luís Otávio Burnier. Burnier, 1994:237 a 239. Passim.

Ligâmens do tipo Composto - são *ligâmens* que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas.

- **Brusco ou Súbito** - Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este *ligâmen* e o *seco*, é simplesmente o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte segundo a necessidade.
- **Gongo** - Acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na próxima ação. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação, e durante o eco deste impulso, entra-se na ação seguinte.
- **Fragmentado** - A ligação é fragmentada em partes: primeiro uma parte do corpo entra na nova ação, depois o restante. As passagens entre as partes diferentes não necessariamente têm dinâmicas iguais.
- **Respiração** - é por meio de uma expiração ou inspiração de possíveis tipos diferentes, que se opera a ligação.

Ligâmens do tipo Complexo - são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes são ligações entre seqüências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de “*ação-ligâmen*”. Neste caso teremos: um *ligâmen* que vai operar a ligação da primeira seqüência à *ação-ligâmen*, a própria *ação-ligâmen* adaptada ou não, outro *ligâmen* para operar a ligação da *ação-ligâmen* com a segunda seqüência. Nos *ligâmens* do tipo complexo, podem acontecer diversas adaptações: tirar ou por, diminuir ou aumentar partes da *ação-ligâmen*, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a *ação-ligâmen*, entre outras transformações possíveis, ou seja, pode operar à vontade com a variação de fisicidade de cada ação ou *ação-ligâmen*.

Podemos citar alguns exemplos:

Cena: Lobisomem – Espetáculo: Contadores de Estórias

Matriz	Procedência	ligâmen
Seu Patrício	Mimesis Corpórea	Ligação complexa: 1) Ligação Fragmentada: entrando primeiro os impulsos abdominais da próxima ação 2) Posteriormente, ainda com os impulsos, Melting para ...
Pássaro Ferido (Variação de Fisicidade – Matriz diminuída no espaço)	Dinâmica com Objetos	Seco para...
Gato Espreitando	Animal	Respiração/Expiração para...
Seu Patrício	Mimesis Corpórea	Seco para...
Pássaro Ferido	Dinâmica com Objetos	Brusco para ...
Seu Patrício Pedindo (Variação de Fisicidade – Matriz ampliada no espaço)	Mimesis Corpórea	Ligação complexa: 1) Brusco para <i>ação-ligâmen</i> de gato com voz de garganta 2) Seco para ...
Gato Espreitando (Variação de fisicidade na cena – ampliando)	Trabalho com Animais	Ação de Deslocamento da base para a direita e Seco para ...
Bobo da Corte	Dinâmica com Objetos	Brusco para ...
Gato Procurando	Trabalho com Animais	Melting para...
Monstro (Variação–omissão dos braços)	Dinâmica com Objetos	Ligação Fragmentada: primeiro cabeça depois corpo para...
Gato Atacando	Trabalho com Animais	Ligação Complexa: Seco para <i>ação- ligâmen</i> de girar em nível baixo, melting para
Gato Seduzindo	Trabalho com Animais	Ligação Complexa: Seco para <i>ação-ligâmen</i> vocal da matriz Pássaro Ferido, Brusco para...
Gato Lambendo (variação de fisicidade na cena – ampliação do ritmo)	Trabalho com Animais	Ligação Fragmentada: Primeiro Direta para ação vocal Alongada da Matriz Pássaro Ferido, depois Seca para ação física da matriz...
Pássaro Ferido	Dinâmica com Objetos	Seco para ...
Gato Procurando	Trabalho com Animais	Brusco para ...
Lua	Dinâmica com Objetos	Respiração/expiração para...
Seu Patrício	Mimesis Corpórea	Seco para...
Lamparina	Dinâmica com Objetos	Sai de Cena

O Trabalho com o Texto

O trabalho com o texto dá-se através da sobreposição/colagem do próprio texto dentro da ação vocal previamente codificada ou de algum ressonador. Aqui, é importante ressaltar, o texto é sobreposto à musicalidade, vibração, energia e intenção proposta pela matriz vocal ou ressonador. Esquece-se, a partir daí, o caráter semântico do texto, não importando, nesse caso, o significado das palavras em si, mas sim, a organicidade das matrizes.

Dessa forma, a intenção de cada palavra pronunciada pelo ator será dada pela corporeidade e fisicidade da matriz vocal ou do próprio ressonador, e não pelo contexto sógnico da palavra ou da situação dramática proposta pelo texto. Podemos afirmar que a matriz vocal, para o ator não-interpretativo, precede a palavra ou o texto dramático.

Dentro desse pressuposto, podemos, a partir de uma matriz vocal mimética, trocar o texto original por outro, uma poesia, por exemplo, mantendo a mesma musicalidade e vibração vocal anterior. Podemos desconstruir o texto, dizendo cada palavra ou frase com um tipo de ressonador ou matriz vocal. Essa maneira particular de utilização das palavras, esquecendo seu caráter semântico, faz com que haja um redimensionamento do próprio significado da palavra ou frase, reconstruindo-as dentro do universo orgânico vocal do ator.

Podemos citar aqui, também, alguns exemplos:

Cena: Uirapuru – Espetáculo: Contadores de Estórias

Matriz Vocal	Procedência
Tartarugona	Dinâmica com Objetos

A essa Matriz Vocal sobrepõem-se um texto, no caso, a história da lenda do Uirapuru, que será contada segundo a musicalidade, ritmo e dinâmica proposta pela matriz, e não pela história em si.

No exemplo a seguir pode-se observar um poema de Hilda Hilst sendo colado em matrizes vocais e ressonadores distintos:

Cena: Sedução – Espetáculo: Kelbilim, o cão da Divindade

Matriz Vocal ou Ressonador	Texto
Sussurro	Olhai,
Matriz Adolescente	Adolescentes,
Ressonador de Garganta	Machos,
Ressonador de Nuca	Fêmeas,
Ressonador Garganta s/ projeção	Velhas,
Matriz Agudo	Colocai vossas mãos sobre as genitálias
Voz Iben Normal	Faminto, caminho, vagaroso
Ressonador de Peito	Ó, pelos, deuses, quero lambe-vos a cona.
Matriz Gralha	Quero adestrar caralhos.
Voz Iben c/ projeção	Quero o néctar augusto de vaginas e falos.
Sussurro	Centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores,
Matriz Agudo	Atentai,
Ressonador de Peito	Uma leoa anda solta e persegue tudo aquilo que é vivo, molha, incha e cresce.

A Construção de Personagens

Como já deve ter ficado claro, existem várias maneiras de se construir a ação cênica. Na verdade, quase não existe o conceito de *personagem*, mas, antes, de matriz orgânica. A personagem é criada a partir de uma sequência orgânica delas, como é o exemplo acima do lobisomem e da mulher que conta a história do uirapuru, ou ainda de todo o espetáculo *Crossos*, de Ricardo Puccetti. Cria-se buscando as equivalências das matrizes em relação ao contexto, e não a partir da imagem própria das personagens ou de definições colocadas no texto dramático. Podemos chamar essa maneira de montagem de *sequência de equivalências*.

Uma outra maneira é simplesmente transpor a matriz física/vocal pura para a cena. Ela, a matriz, é vestida e caracterizada com um figurino, mas as ações, os movimentos, os impulsos e tudo que a gerou estão colocadas da

mesma maneira na cena, sem nenhuma variação de fisicidade. No espetáculo *Contadores de Estórias* vários são as “personagens” que foram transpostas para a cena, relacionando-se com o público de maneira direta. Geralmente as matrizes miméticas são mais fáceis de serem transpostas, principalmente quando a estética proposta busca essa relação direta das imitações com o público dentro de um contexto “cotidiano” e realista, como é o caso de *Contadores de Estórias*. Porém, as matrizes de outros trabalhos também podem ser transpostas, como é o caso da matriz *Lamparina*, proveniente do trabalho com objetos, também *transposta* para o mesmo espetáculo. Podemos chamar esse tipo de construção de *transposição de matrizes*.

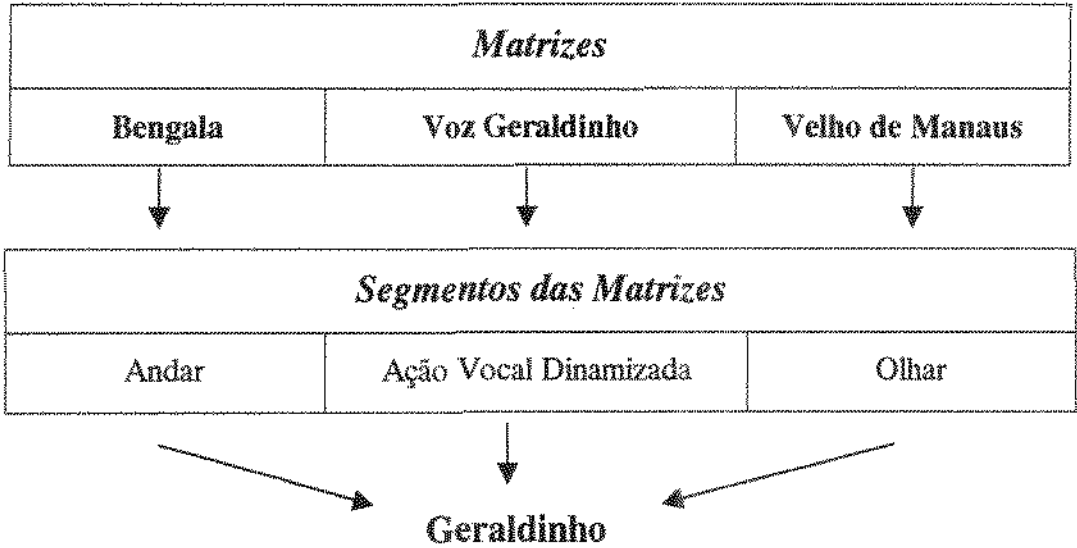
Uma terceira maneira é a *montagem por segmentos através da variação de fisicidade*. Nesse caso o ator, a partir de segmentos de várias matrizes, monta uma matriz nova, diferente de todas as outras. Citarei como exemplo o caso da personagem Geraldinho, criado pelo ator Jesser Sebastião de Souza, também para o Espetáculo *Contadores de Estórias*.

Partindo das Matrizes de Base:

- **Bengala**, de uma imitação de um senhor idoso das proximidades da Sede do LUME.
- **Voz do Geraldinho**, que foi um contador de “causos” de Goiás. A partir de uma fita cassete com gravação desses “causos” Jesser imitou a dinâmica vocal e também o texto, criando uma matriz vocal.
- **Velho de Manaus**, imitação de um senhor idoso do asilo de Manaus, recolhida em pesquisa de campo para mimesis corpórea, em 1993.

O ator primeiramente segmentou a *matriz bengala*, separando apenas o andar. A *matriz vocal* tinha uma dinâmica lenta; o ator, então, dinamizou a matriz vocal, deixando-a num ritmo ligeiramente mais acelerado. Posteriormente segmentou, também, a matriz do *Velho de Manaus*, separando apenas a ação de olhar. Sobrepondo-se os três segmentos, um de cada matriz,

o ator criou o Geraldinho. O esquema a seguir deixa mais clara essa construção:



Como visto, são muito grandes as possibilidades de montagem e criação da personagem, quando mesclamos os conceitos de *matriz*, *ligâmens* e *variação de fisicidade*. Existe, ainda, uma particularidade quando falamos em montagem de personagens a partir do *clown* que é necessário ser explanado. Como já dito, o *clown* não interpreta, ele simplesmente é. Como trabalhamos a partir de um estado, uma lógica e uma maneira específica de relacionamento, o *clown* pessoal sempre se aprofundará dentro desses elementos pessoais, dificilmente mudando efetivamente seu comportamento em relação ao meio; afinal o *clown* é a dilatação do ridículo e da ingenuidade do próprio ator. Assim sendo, ao criar um personagem a partir desses elementos, o ator não estará criando um outro *clown*, mas estará criando a partir do seu próprio *clown*. Dessa forma, o *clown* de uma das atrizes chamada Quifrô poderá representar uma Ofélia, mas será a Quifrô fazendo isso, dentro de sua lógica específica. Um Carlitos será sempre Carlitos, mesmo representando um *Grande Ditador*. Essas experimentações com relação à criação a partir do *clown* são novas para o LUME. Os primeiros passos nessa aplicação foram dados, recentemente, no espetáculo *La Scarpetta* de Ricardo Puccetti, em que o ator apresenta vários

tipos: um músico, um mágico, um cantor, mas todos a partir de seu *clown* Teotônio.

Dessa forma, o ator, depois de codificada suas matrizes através dos trabalhos de ponte, pode treinar a construção de cenas e seqüências das matrizes através dos trabalhos básicos, colocados acima, e que topificamos agora:

- *Seqüência de Equivalências*
- *Transposição de Matrizes*
- *Montagem por segmentos através da variação de fisicidade*
- *Criação de personagens/tipos a partir do clown*

* * *

Agora o ator pode ter a possibilidade de, finalmente, poder doar sua flor ao público. Ele cultivou a semente nos trabalhos pré-expressivos, regando-a com os diversos trabalhos e treinamentos. Viu essa semente se transformar em botão, na forma de matrizes, nas *pontes*, tratando esse botão através da *codificação, vida e organicidade*, vendo, finalmente, nascer sua flor. Depois colheu todas elas, pelo menos as mais belas e vistosas naquele momento, arranjou-as em um ramalhete, enlaçando-as através de *ligâmens* ; teve que cortar alguns espinhos de uma, aparou algumas folhas de outras, agrupou duas ou três flores em um só talo e tirou o talo de duas outras, deixando somente a flor, utilizando uma tesoura chamada *variação de fisicidade*. Finalmente embrulhou em papel de *espetáculo*, entrou em cena e entregou a todos os presentes através dos olhos e de vibrações desconhecidas mas perceptíveis. Saiu de cena, vazio de flores, e voltou ao jardim para preparar outro ramalhete para a noite seguinte.

CD-ROM - A Construção Digital

Ah! Se eu pudesse ver isso!

Uma frase comum e cotidiana

Há muitos anos, os estudiosos e artistas ligados às artes cênicas escrevem e refletem sobre a representação teatral: suas funções sociais, as encenações e as práticas de formação técnica do ator. Como exemplo podemos citar essa própria dissertação. Dizer, simplesmente, que a escrita teórica e reflexiva da arte teatral não se justifica seria, no mínimo, negar todas as páginas precedentes a essa e também toda a história do próprio teatro. Mas, podemos afirmar que o teatro, em si, seja ele interpretativo ou representativo, é uma arte eminentemente prática, tanto no produto expressivo e estético – o espetáculo, quanto aos processos pré-expressivos, metodológicos e de pesquisa que estão na base desse produto. E se pensamos assim, ambos esses os processos - expressivo e pré-expressivo - geram, não somente reflexões embasadas na escrita, mas também, e principalmente, uma farta documentação audiovisual, que poderia servir como elemento substancializador da própria reflexão, possivelmente, até sanando alguns equívocos que poderiam decorrer da escrita. Esse *link* entre a linguagem escrita e a linguagem corpórea, poderia, até mesmo, funcionar como um suporte persistente das técnicas corpóreas e vocais apresentadas para futuras pesquisas na área.

Hoje temos tecnologia suficiente, se não para implantar essa prática de maneira efetiva, ao menos para iniciar e viabilizar essa ligação quase simultânea entre a reflexão e o audiovisual. Hoje podemos “ver” e “ouvir” ao mesmo tempo em que lemos, desde que utilizemos, para esse fim, o computador e as ferramentas multimídia.

A reflexão teatral realizada através desse *link* entre reflexão escrita/audiovisuais, trabalhada com ferramentas de multimídia, em hipótese, pode expandir, enriquecer e aprofundar a compreensão do que está sendo colocado pelos pesquisadores dessa área, pois permite a facilidade de criação e manipulação de hipertextos, o trabalho gráfico e a manipulação de imagens estáticas e em movimento, além da criação de desenhos e animações; elementos esses que substancializam, em muito, a questão didática.

Por esses motivos expostos, resolvemos criar um CD-ROM que pudesse embasar audiovisualmente os conceitos e exercícios analisados por essa dissertação, além de funcionar como primeiro teste da funcionalidade dessa hipótese acima colocada. Na verdade, talvez essa seja a maior contribuição dessa dissertação. Nesse capítulo, portanto, exporemos as fases e o processo da criação desse CD-ROM multimídia.

Desenvolvimento do CD-ROM

O termo multimídia qualifica aplicações que interagem com o usuário e agrupam diversos meios como textos, gráficos, imagens estancas (fotos), imagens em movimento (vídeos) e áudios.

Porém, esses mesmos elementos podem, também, ser agrupados em um vídeo linear. Assim sendo, a diferença básica entre a aplicação multimídia e um vídeo linear, não é simplesmente o uso simultâneo de vários meios, mas principalmente a questão da interatividade, que necessariamente, não é linear. É nesse ponto que o usuário multimídia tem liberdade de escolha da informação que deseja, diferentemente do usuário, ou poderia dizer, do espectador, de um vídeo linear que deve, necessariamente, passar por todas

as informações contidas na fita, seqüencialmente. Portanto, a aplicação multimídia dá liberdade de escolha ao usuário, que no caso, passa a interagir de maneira dinâmica e ativa com a informação, enquanto o usuário do vídeo é um espectador passivo das informações que lhe vão sendo colocadas na tela.

Assim, o usuário multimídia “navega” pelas informações através de “nós” ou “links” de hipermídia, que o levam a outras informações relacionadas ao assunto em questão. A navegação não é seqüencial, e assim, a transmissão da idéia ou do assunto deve ser completo a cada “link”.

O primeiro passo a ser considerado quando da confecção de um CD-ROM é “a quem ele se destina”, quem será o interessado a “navegar” pelas informações ali contidas. Quem será o *público alvo*?

Traçado o perfil básico desse usuário interessado naquelas informações específicas, pode-se partir para as etapas seguintes, pois todas elas estarão relacionadas a esse público alvo definido, principalmente aquelas que dizem respeito a *interface* com o usuário.

Como já visto, a navegação é o ponto mais importante de uma aplicação multimídia. Fica claro, então, que a tarefa principal de um programador de multimídia é fazer um *fluxo de navegação* claro e eficiente sobre e entre os assuntos tratados.

Também, logo em uma etapa inicial, deve-se definir um *projeto gráfico* da aplicação da apresentação multimídia. As cores utilizadas, o *lay-out* das telas, a apresentação das mídias.

Podemos dizer que essas duas primeiras etapas (*fluxo de navegação e projeto gráfico*) definem a *interface* com o usuário final, o público alvo, da aplicação multimídia.

Além da navegação e do projeto gráfico, é também importante saber, de antemão, as mídias que serão utilizadas. Primeiramente deve-se fazer uma triagem de todo o material de mídia que será incluída na aplicação. Esse

trabalho pode também ser chamado de *“trabalho de campo”*, e envolve fotografia, gravação de vídeos e criação dos gráficos e textos que envolvem diretamente o assunto tratado.

Posteriormente essas mídias devem ser digitalizadas. No caso das imagens estanques (fotos), deve-se utilizar mesas digitalizadoras, mais conhecidas como “scanners”. No caso das imagens em movimento (vídeos) e áudios (sons) deve-se utilizar placas especiais de captação de vídeo e som. Essa etapa pode ser chamada de *“aquisição digital”* dos materiais de mídia.

Depois de digitalizadas, comprimidas e “tratadas” dentro do projeto gráfico especificado, resta-nos realizar a organização de todas essas mídias, ou seja, realizar a *programação* multimídia propriamente dita. Para isso deve-se escolher um *software* de autoria multimídia capaz de suportar tanto o fluxo de navegação, como todas as mídias escolhidas para o projeto.

Finalmente, depois da programação pronta, deve-se armazenar essa aplicação em um meio que suporte a quantidade das informações disponíveis. Hoje, o CD-ROM ainda é o meio mais utilizado para armazenagem e distribuição dessas aplicações multimídia.

A criação e programação das informações do CD-ROM que substancializa conceitos estudados e discutidos nessa dissertação sobre a metodologia de formação de ator proposta pelo LUME, seguiu exatamente o processo de elaboração acima colocado, a saber:

- *Definição do perfil do usuário,*
- *Fluxo de navegação,*
- *Projeto Gráfico,*
- *Coleta e triagem das mídias e trabalho de campo,*
- *Digitalização, compressão e tratamento dessas mídias,*
- *Programação do fluxo de navegação.*

Portanto, a partir de agora, vamos explicar, dentro dessa estrutura colocada, todo o processo de confecção do CD-ROM.

Definição do perfil do usuário

O conteúdo desse CD-ROM tem um caráter exclusivo de consulta e pesquisa, específico para atores, diretores e membros da comunidade artística em geral. Isso significa, em primeira instância, que:

- Esses profissionais não são técnicos em informática e portanto não possuem treinamento especializado para manipular programas complexos.
- Estão mais interessados no conteúdo informativo do CD-ROM do que propriamente em sua estética de construção.
- Têm acesso a computadores pessoais, com capacidade de processamento e padrões definidos pelo mercado atual.

Essas três informações são importantes e conclusivas para a elaboração das duas primeiras etapas da construção do trabalho, ou seja, a *interface* com esse tipo específico de usuário pois:

- Já que os usuários não são técnicos especializados em informática, a navegação deverá ser simples, clara e com várias possibilidades diferentes para se chegar à informação desejada.
- Como estão mais interessados no conteúdo, este deve-se sobrepor a estética de construção, ou seja, a informação deve ser clara, limpa, de fácil acesso, consulta e visualização dentro de um projeto gráfico "sóbrio". As informações audiovisuais devem receber um tratamento para que tenham pouca perda de qualidade, principalmente nos vídeos que demonstrarão os exercícios e trabalhos e nos sinais sonoros que demonstrarão o trabalho vocal dos atores-pesquisadores.

- Mesmo tentando não perder qualidade, o CD-ROM deverá adaptar-se às condições padrões especificadas pela maioria dos usuários. Esse item faz com que as fotos, vídeos e áudios utilizados no CD-ROM submetam-se as especificações padrão atuais e mais comuns dos usuários de computadores. A qualidade das informações (áudio e imagem) será, portanto, a máxima permitida dentro desses padrões comuns.

Fluxo de navegação

Podemos chamar o primeiro fluxo de navegação de *organização sistemática das mídias e assuntos a serem apresentados no CD-ROM*.

Nesta primeira etapa, temos que nos ater a realizar uma navegação não muito horizontal, que significa muitas opções e entradas de informações logo num primeiro momento, e também não demasiadamente vertical, onde um menu chama outro menu e outro e outro, causando uma perda de referência do usuário em relação ao primeiro tópico de informação escolhido.

Assim, os assuntos terão de ser divididos em grandes tópicos, para que as opções não sejam demasiadamente “horizontalizadas” e esses mesmos tópicos não podem ser subdivididos à exaustão, para não causar uma grande “verticalidade”.

Com esse pressuposto, as informações foram divididas num primeiro nível de navegação, em seis grandes tópicos, que podemos chamar de capítulos: *Introdução, Interpretação/Representação, Da Pré-Expressão à Expressão, Metodologia de Formação de Ator Proposta pelo LUME, Conclusão e Bibliografia*.

Cada um desses capítulos tem uma “verticalidade” de submenus que não ultrapassa seis níveis. Entenda-se nível, nesse contexto específico, como um submenu.

Como exemplo concreto para entendimento de “*nível vertical de menus*” podemos citar a organização simples de um arquivo físico. Assim sendo, as gavetas estariam em um primeiro nível de escolha (menu), as pastas localizadas em cada gaveta em um segundo nível de escolha (submenu) e os papéis que estão localizados dentro das pastas, em um terceiro nível (submenu).

Segue abaixo, nas próximas páginas, o esquema navegação (menus e submenus) propostos para a organização específica desse CD-ROM.

Foram, também, criados botões e esquemas para navegação dentro do fluxo. Assim botões com funções “perpétuas” foram colocados em uma área fixa de tela e ficam disponíveis durante todo o tempo em que o usuário navegar pelo CD-ROM.

Botões Permanentes

FIM - Termina o programa em qualquer parte do fluxo.

ANTERIOR - Dá acesso ao menu de opções de nível imediatamente anterior.

PRINCIPAL - Acessa o menu principal em qualquer parte do programa. O menu principal são as opções de primeiro nível, mostrada no fluxo.

ÍNDICE - Acessa o índice geral, onde o usuário poderá fazer a navegação através do capítulo e do assunto de seu interesse, automaticamente. O índice geral mostra, na tela, um esquema muito parecido com o fluxo geral de navegação que será mostrado a seguir. Todas as opções são clicáveis e navegáveis.

NAVEGAÇÃO SEQUENCIAL : Foram criados dois botões em forma de setas que possibilita o acesso seqüencial às informações, caso haja necessidade ou interesse por parte do usuário. A seta para a direita indica próxima página, para a esquerda, página anterior.

BOTÃO ANTERIOR : Esse é um botão de função específica. Ele retorna à página anterior que estava sendo consultada, independente de ela estar na sequência ou não. Assim, se o usuário clicar em um texto linkado (vermelho com grifo) o CD-ROM “saltará” para aquele tópico. Se desejar voltar à tela anterior, o usuário poderá utilizar esse botão. Dessa forma ele funciona como um retorno natural às páginas mais recentes que foram visitadas.

LISTA DAS ÚLTIMAS PÁGINAS VISITADAS: Enquanto o usuário navega pelos tópicos e assuntos discutidos no CD-ROM, o programa vai criando uma lista das últimas páginas visitadas. Quando desejar retornar a alguma página ou assunto específico visitado recentemente, o usuário poderá clicar nesse botão. Ele abrirá uma pequena janela com uma lista das trinta e cinco últimas páginas visitadas. Para navegar é necessário dar um duplo-clique em um dos títulos de página da lista. A janela com as listas permanecerá aberta mesmo depois da navegação. Para fechá-la o usuário deverá clicar no canto superior esquerdo e continuar a navegação normalmente.

Botões Temporários

PESQUISA POR PALAVRAS OU FRASES: Esse botão somente está disponível na tela de navegação principal e permite a busca e pesquisa através de palavras ou frases específicas. Depois de digitada a palavra, o programa varre todo o texto do CD-ROM e traz as páginas onde a palavra/frase foi encontrada. Através dessa lista é possível fazer a navegação através de um duplo-clique em uma das páginas listadas. A janela continua aberta até que se encontre o que se deseja, quando se poderá fechar a janela/lista das páginas encontradas através de um clique no canto superior esquerdo da janela.

HOT TEXT: Em algumas páginas são encontrados textos em vermelhos e sublinhados. Isso significa que esse texto está ligado com o assunto específico da palavra. Um clique nessa palavra/frase faz o programa “saltar” para o tópico especificado pela palavra/frase. Esses *hot texts* podem ainda mostrar uma

janela explicativa com texto, um som ou um vídeo para substancialização do assunto discutido.

IMAGEM DE VÍDEO – Ao encontrar a imagem simbolizando um vídeo, o usuário poderá clicar nessa imagem e assistir um vídeo-exemplo do tópico apresentado.

IMAGEM DE SOM - Ao encontrar a imagem simbolizando um gravador de som, o usuário poderá clicar nessa imagem e ouvir um som-exemplo do tópico apresentado.

HOT TEXT PARA JANELAS EXPLICATIVAS: Textos com formatação diferenciada, em azul ou vermelho, quando clicados, mostram janelas explicativas para substancialização dos conceitos discutidos.

Existe ainda os menus e sub-menus que permitem a navegação pelos tópicos. Esses menus e sub-menus estão localizados ao lado esquerdo da tela e são modificados a cada vez que o assunto apresenta novos sub-tópicos.

Todos esses botões perpétuos e temporários e as áreas de mostragem das mídias são distribuídas de uma maneira organizada e otimizada, dividindo-se a tela em espécies de frames de títulos, navegação perpétua, área de mídias e área de menus e sub-menus. Uma descrição completa dos botões e áreas de navegação de mídias é mostrada no tópico AJUDA, logo na entrada do CD-ROM.

A seguir é mostrado o fluxo de tópicos e sub-tópicos discutidos e apresentados no CD-ROM, por onde navega-se através de todas as formas de busca apresentadas acima.

Níveis					
Nível Principal Primeiro Nível	Segundo Nível	Terceiro Nível	Quarto Nível	Quinto Nível	Sexto Nível

Introdução

Interpretação Representação	Conceito		
	O Ator na Historiografia	Grécia	
		Roma	
		Idade Média	
		Renascimento	
		Oriente	
		Contemporâneos	Stanislavski
			Meyerhold
			Artaud
			Grotowski
			Brecht
			Barba e Odin Teatret
	Esquemas Semióticos	Enunciado/Enunciação	
		Representação	
		Enunciado/Enunciação	
		Interpretação	
		Ator/Espectador	
		Representação	
		Ator/Espectador	
Interpretação			
Análise			

Da Pré- Expressão à Expressão	Pré- expressividade				
	Ação Física	Intenção			
		Elan			
		Impulso			
		Movimento			
		Organicidade			
		Precisão			
		Corporeidade/ Fisidade			
		Matrizes			
		Emoção			
		Técnica			
		Codificação			
		Treinamento			

Níveis						
Nível Principal Primeiro Nível	Segundo Nível	Terceiro Nível	Quarto Nível	Quinto Nível	Sexto Nível	
Formação do ator LUME	Trabalhando a Pré-Expressividade	Energético				
		Treinamento Técnico	P Rolamento			
			Raiz			
			Salt./Paradas			
			E.Plásticos			
			Impulsos			
			Articulação			
			Montanha			
			Koshi			
			Verde			
			Pantera			
			Desequilíbrio			
			Lançamentos			
			D.Ventos			
			Samurai			
		Gueixa				
		F.Equilíbrio				
		Treinamento Vocal	Vibração			
			Imagens			
			Balão			
			Ressonadores	Normal		
				Cabeça		
				Péito		
				Nuca		
				Garganta		
				Estômago		
				Occipital		
Testa						
Nariz						
Sussurro						
Todos						
Ação vocal	Quadro					
	Pipa					
Matrizes	Ações	Nove Exemplos				
	Mimesis	Nove Exemplos				
	Sequências					

Níveis					
Nível Principal Primeiro Nível	Segundo Nível	Terceiro Nível	Quarto Nível	Quinto Nível	Sexto Nível

Formação do ator LUME (continuação)	Ponte	Animais	Dois exemplos	
		Objetos	Bastão	
			Tecido	
			Outros	
		Mímicas	Anotação	Um exp.
	Fotos		Quinz exp.	
	Gravações		Cinc Exp	
	Matriz		Um exp	
	Clown			
	Montagem	Ligações	Um exemp.	
Texto		Três exemp.		
Montagem		Um exemp.		

Suporte à Pesquisa	Bibliografia sobre Teatro
	Filmografia
	Material LUME
	Bibliografia sobre Multimídia
	Sites WWW

Índice
Pesquisa Por Palavra
Agradecimentos
Credits das Fotos e Vídeos

Projeto Gráfico

O CD-ROM tem um projeto gráfico simples e sóbrio. Apresenta três telas básicas, tendo sido o preto escolhido como fundo pela propriedade de dar uma maior profundidade. Porém, a área de demonstração das mídias é branca, para dar um maior contraste com as letras e fotos coloridas e PBs apresentadas.

Para contrastar com o preto, foi escolhido letras com cores mais vivas e claras como o vermelho, azul claro, amarelo e o branco. Utilizou-se muito os efeitos de luz branca, que dão uma maior tridimensionalidade, além de remeter a LUME, que significa luz tênue.

Procurou-se não utilizar botões prontos e pré-concebidos. Assim, ou os botões de navegação foram criados através de programas como CorelDraw ou mesmo o Photoshop, ou foram suprimidos fazendo com que as próprias palavras/frases funcionassem como botões, como no caso dos menus e sub-menus e no índice geral.

Muitas fotos foram trabalhadas criando-se efeitos através do programa Photoshop, sempre com o objetivo de mostrar ou reafirmar através do efeito o tópico discutido e apresentado. As fotos, cuja fidelidade original foi julgada necessária, mantiveram-se tal como digitalizadas.

Captação das Mídias

As imagens estáticas (fotos) foram digitalizadas através de Scanners de Mesa, utilizando-se uma resolução de 72 DPIs. Posteriormente, se necessário, eram tratadas através de um programa de manipulação de imagem. Os programas utilizados para tal fim foram o Photoshop 4.0 e o Photo Paint 7.0.

Os sons foram digitalizados utilizando-se uma placa de som da SoundBlaster AWE64 e os softwares da própria placa de som, além do Sound Forge 3.0. Foram todos compactados no formato Microsoft ADPCM e gravados em Mono. Dependendo da necessidade de uma maior qualidade do som, eles eram digitalizados com maior ou menor amostragem em Mhz.

Os vídeos foram digitalizados através de uma placa digitalizadora de vídeo e através do software Premiere 4.0 e trabalhados e tratados também dentro desse software. Todos os vídeos foram digitalizados no formato AVI.

Os textos tiveram como base essa dissertação, que foi digitada e trabalhada em Microsoft Word 7.0.

Programação do Fluxo

Para programação do fluxo, otimização da navegação e organização interna de todas as mídias digitalizadas foi escolhido o *software* Authorware na versão 3.0.

Conclusão

A verdade está em vários territórios. Existem várias verdades.

Natsu Nakajima

Não existe um método de formação de ator. Essa afirmação pode parecer contraditória já que essa dissertação trata justamente de uma proposta metodológica para a formação de um ator não-interpretativo.

Um ator nunca estará formado. Essa outra afirmação também pode parecer estranha dentro desse contexto, já que esse trabalho trata de dar ferramentas para uma suposta formação do ator.

As palavras são perigosas para afirmar e teorizar qualquer vivência prática no âmbito teatral. Uma outra contra-afirmação depois de páginas e páginas de tentativas de uma suposta teorização e conceituação de um fazer teatral.

O CD-ROM – um suporte virtual. Essa palavra - "virtual" - parece diluir totalmente nossa tentativa de objetivar as palavras e conceitos através de um suporte persistente.

Dessa forma a conclusão dessa dissertação começa do zero, do verbo inicial, como se nada tivesse sido escrito ou conceituado, digitalizado ou substancializado, gravado e discutido. Talvez assim seja o teatro, o universo que se faz e se desfaz no momento seguinte.

O Teatro não é uma ciência exata, um território onde se pode alcaçar certos resultados objetivos, transmiti-los e desenvolvê-los. Os resultados e as soluções são encontradas

pelos atores e morrem com eles. Porém, os espectadores percebem como sinais objetivos as ações articuladas do ator, que por outro lado, são o resultado de um trabalho subjetivo. Como pode fazer o ator para ser a matriz dessas ações, e, ao mesmo tempo estruturá-las em sinais objetivos cuja origem se encontra em sua subjetividade? Esta é a verdadeira essência da expressão do ator e de sua metodologia. É impossível descobrir a fórmula, o material, os instrumentos que poderiam dar uma resposta definitiva a essa pergunta. (Barba, 1991:32).

Na pesquisa teatral, cada vez mais fica claro que o caminho não são as respostas únicas mas a busca às respostas que sempre insistem em retornar. Talvez porque não exista uma única resposta, mas sim um conjunto delas que se articulam conforme o entendimento e leitura de cada ator, diretor, intérprete e dançarino. Estes pesquisam as possíveis respostas em seu próprio trabalho, em seu próprio corpo e principalmente em seu próprio ser.

Essa dissertação mostra apenas uma dessas articulações provocada pela busca das respostas que suscitam o teatro, e dessa forma ela não tem a mínima pretensão de ser única, certa, singular ou inovadora, mas apenas uma possível leitura da verdade teatral.

E essa verdade teatral, no caso genérico, é a busca pela verdade cênica, ou em outras palavras, a busca pela vida orgânica em cena. No caso do ator, é o que ele busca intensa e incessantemente: a maneira viva de articular sua arte, a maneira viva de comunicar-se, de doar-se.

Passamos, nesse breve estudo, por grandes pensadores, muitas teorias, princípios e conceitos complexos. Mas tudo isso cai por terra quando um ator está vivo em cena. Quando, de alguma forma, Apolo e Dionísio dão-se as mãos entrelaçando o ator em seu fazer teatral. Nesse momento todas as teorias esvaziam-se ou parecem tão ínfimas e pequenas ante aquele ato que nos sentimos envergonhados por engendrâ-las, pois no teatro, nesse momento vivo do ator, estamos presenciando o ato primitivo e primeiro da verdadeira criação humana. E talvez seja somente o teatro a nos proporcionar isso. Quando apreciamos uma música ou nos deleitamos com a visão de um quadro estamos

vendo o produto de uma criação. No teatro, no momento vivo do ator em cena, estamos presenciando, além do produto, o próprio ato da criação do ator, acontecendo ante nossos olhos; e a visão desse ato é tão sublime que nos revoluciona, pois a criação é, em si, revolucionária.

Portanto resta ao ator trabalhar-se e descobrir-se. A teoria, talvez, não o ajude nessa busca, pois é uma pesquisa prática, perceptiva, sensorial, corajosa e criadora-revolucionária. Ele deve viver sua criação e somente depois entendê-la através de seus princípios e teorias. Ele deve viver e pesquisar através de suas ações que se transformam em vivências físicas e musculares que englobam a totalidade de seu ser.

Como os Europeus têm códigos muito rígidos de interpretação, a pergunta que mais me faziam em Berlim era como eu conseguia representar sem mostrar que estava representando. E a minha resposta sempre foi a mais honesta: não sei, não entendo disso. É muito difícil dissertar sobre o método de trabalho, já que como atriz não tenho função crítica, tenho de executar. Quando perguntam, você faz a reflexão. Mas quando está em cena, tem de fazer.⁷⁷

Assim, resta ao ator atuar, ser, vivenciar e principalmente trabalhar para que toda sua arte se articule de forma viva, conforme sua própria vontade. Todo o resto é teoria, princípios e conceituações muito importantes sim, mas somente para depois que ele sair de cena.

O ator deve buscar a técnica e ultrapassá-la. Deve buscar a vida de suas ações e ultrapassá-la. Deve ultrapassar a si mesmo e criar um momento e um movimento mágico entre ele e o espectador, para então, poder criar e recriar o teatro a cada segundo que atua, representa ou interpreta.

Se nós, atores, conseguirmos realizar e recriar a cada noite esse momento mágico teatral, com nossa verdade e nossa vida, nossa honestidade e nossa organicidade, impulsionados por nosso além querer, telúrico e divino,

então teremos, ainda, muitas teses e dissertações como essa que termina, tentando explicar, conceituar e discutir esse fenômeno, que é, em si, inexplicável e imensurável, mas principalmente, belo.

⁷⁷ Fernanda Montenegro em entrevista ao jornal "O Estado de São Paulo" de 01/04/98 – Caderno 2 – Página D1 na reportagem "Fernanda Ensina Simplicidade em Central do Brasil".

Suporte à Pesquisa

Bibliografia Geral

ADOUM, Jorge Enrique

1988 Acrobatas da vida. In : "O Correio da Unesco", março de 1988, ano 16, nº 3, Paris.

AMARAL, Maria Adelaide

1991 Teatro de Formas Animadas, São Paulo, Edusp

AGOSTINHO, Santo.

1984 Confissões de Santo Agostinho. Trad. J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa. 11ª edição.

ALIVERTI, Maria Inês e COPEAU, Jacques .

S.d. Il Luogo del Teatro, Antologia degli Scritti. Firenze : La Casa Usher.

ARISTÓTELES.

S.d. Arte retórica e arte poética. trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint. (Coleção Universidade de Bolso - Ediouro).

Poética. trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães. (Coleção Textos Universitários).

Petits Traités d'Histoire Naturelle. Trad.: René Mugnier. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 2ªed

1985 Ética a Nicomaco. trad. Maria Araujo, Julian Marias. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

ARTAUD, Antonin.

1978 Ouvres Completes: le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin. Paris: Gallimard. (Ouvres Complètes IV)

1987 O Teatro e seu Duplo. Trad. de Teixeira Coelho. S.Paulo : Max Linonad.

ASLAN, Odette

s.d. El actor en el siglo XX : Evolucion de la técnica problema ético. Barcelona : Gustavo Gili

AZZARONI, Giovanni (Org.)

1980 Il corpo scenico: ovvero la traduzione tecnica dell'attore. Bologna. Nuova Alfa. (Teatro Eurasiano nº1).

BAKHTIN, M.

- 1987 A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília: UnB/Hucitec.

BALSINELLI, R. e NEGRI, L.

- s.d Suida al mimo e al clown. Milan : Rizzoli.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola.

1995. A Arte Secreta do Ator. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp

BARBA, Eugenio.

- s.d.1 Alla Ricerca del Teatro Perduto. Marsilio : Padova.
s.d.2 L'Archipel du Theatre. Lecture...Bouffonneries-Contrastes.
s.d.3 The Dilated Body. seguido de "The Gospel According to Oxyrhincus". Roma: Zeami Libri.
s.d.4 Viaggi con I Odin. Brindisi : Ed. Alfeo.
1989 La fiction de la dualité. In "Le Théâtre qui Dance". Lectoure: Bouffonneries, nº22/23..
1990 Il Corpo Scenico: Ovvero La tradizione tecnica dell' attore. Bologna, Italia : Nuova Alfa Editoriale, (Teatro Eurasiano n.1).
1991 Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo-Campinas : HUCITEC-EDUNICAMP.
1993 Le Théâtre Kathakali, In : Bouffonneries nº9. Cazilhac.
1994 A Canoa de Papel : Tratado de Antropologia Teatral. Trad: Patrícia Alves São Paulo, : Hucitec.

BRBOSA, Ivan Santo

- 1992 Revista Comunicação e Política na América Latina – Artigo Sexualidade na Comunicação - São Paulo - Cbela – Ano XI, n. 16

BARRAULT, Jean Louis

- s.d.1 Le Corps Magnetique. Cahiers Renaud, Barrault.
s.d.2 "Journal de Bord de La Compagnie, Japon Tournée". Cahiers Renaud, Barrault.
s.d.3 Souvenir pour Demain. Paris: Seuil.

BARTHES, Roland.

- s.d.1 Le degré zero de l' ecriture. Paris : Gonthier.
s.d.2 Elementos de Semiologia. Ed. Perspectiva

BEAUJARD, Andre.

- s.d. Le theatre Comique des Japonais. Paris : Librairie Orientale et Amnericaine.

BECK, Julian.

- s.d. La vie du theatre. Paris: Gallimard.
- BERGSON, Henri.
1983 O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar
- BERNARD, Michel.
s.d. L expressivité du corps. Paris : Jean-Pierre Dellare.
- BERTHERAT, Thérèse.
s.d. O Correio do Corpo. Martins Fontes
- BETTETINI, Gianfranco e DE MARINIS, Marco.
s.d. Teatro e Comunicazione. Rimini, Firenze : Guaraldi.
- BIJELIAC-BABIC, R.
s.d. Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell' espressione sportiva e teatrale. In: F. Rufini, La scuola degli attori.
- BORDIER, G.
s.d. Anatomie appliquée à la danse: le corps humaine, instrument de la danse. Paris: Editions Anphora.
- BOUFFONNERIES.
FEV-1980 Masques du carnaval a la Commedia Dell'Arte, Cazilha – contrastes – N. 1
JAN-1982 Improvisation-Anthropologie Théâtrale. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 4
SET-1982 Comédien?! Clown?! Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 7
DEZ-1982 Lorsque de theatre se fait femme. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 8
MAR-1983 theatres D'orient: Le kathakali, L'Odissi. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 9
JUN-1983 "Fous" de Theatre. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 10
SET-1983 Scènes de la Commedia Dell'Arte. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 11
1985 L'énergie de l'acteur. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 15/16
1987 Lje te donnerri sept nuits. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes. Revue Trimestrielle. N° 17
- BRECHT, Bertolt.
1972 Ecrits sur le theatre 1 e 2. Paris : L'Arch
1978 Estudos sobre teatro. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

BROOK, Peter.

1977 L espace vide: Écrits sur la théâtre. Paris : Editions du Seuil.

BRUMANA, Fernando Grobellina.

1983 Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss. Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Brasiliense, (Coleção Primeiros Passos).

BURNIER, Luis Otávio

1985 Sur la Formation de l'Acteur. Dissertação de Mestrado. Université de la Sorbonne Paris III Institut d'Etudes Théâtrales

1994 A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator - Tese de Doutorado - PUC-São Paulo - Depto de Semiótica da Cultura

CALABRASE, Omar.

s.d A Linguagem da arte. Rio de Janeiro: Globo.

CAMPBELL, Joseph.

1992 O Poder do mito. trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena.

CAMUS, Albert.

s.d O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil.

CARVALHO, Eide M. Murta (Org.)

1986 O pensamento vivo de Jung. São Paulo: Martin Claret. (Coleção O Pensamento Vivo).

1987 A força da nostalgia: A concepção de tempo histórico dos cultos afro-brasileiros tradicionais. Revista Religião e Sociedade n. 14/2.

CARVALHO, Enio.

1989 História e formação do ator. Ática.

CASCUDO, Luis da Câmara.

s.d. Dicionário do Folclore Brasileiro. INEP-MEC.

CEBALLOS, Edgar e JIMENEZ, Sérgio.

s.d. Técnicas e teorias de la dirección escénica. Editorial Mexico. (Colección Escenología)

CHEKHOV, Michael.

1986 Para o Ator. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo : Martins Fontes.

CHRISTOFFERSEN, Erik Eke.

1993 The actor's way. London, New York: Routledge.

COCCHIARA, G.

- s.d. Il linguaggio del gesto. Torino : Fratelli Bocca.
- COPEAU, Jacques.
- 1955 Education de l'acteur. In: Notes sur le comédien.p.45-53 Paris: Michel Brient.
- 1988 Il luogo del teatro. Firenze: La casa USHER
- COPFERMANN, Emile.
- s.d.1 Le theatre popuaire pourquoi?. Maspero (Cahiers Livres 69).
- s.d.2 Vers un theatre different. Maspero.
- CORDEIRO, Analívia, HOMBURGER, Claudia, CAVALCANTI, Cibebe
- 1989 Método Laban: nível básico. São Paulo: LabanArt.
- COSTE, Jean Claude.
- s.d. Corps e graphie. Epi.
- COXE, Anthony Hippisley
- 1988 No começo era o picadeiro In: "O Correio da Unesco", março de 1988, ano 16, nº 3, Paris.
- CRAIG, E. Gordon.
- 1987 El Arte del Teatro. México : Gaceta.(Colecion Escenologia)
- DE MARINIS, Marco, et al.
- s.d. Teatro e comunicazione gestuale. Milano: Bompiani. (VERSUS quaderni di studi semiotici).
- 1978 (Org.). Teatro e semiótica. Zingonia: Sate. (VERSUS quaderni di studi semiotici).
- DE MARINIS, Marco.
- s.d. Sobre Etienne Decroux. Tese (doutoramento: Universidade de Bolonha). Itália
- DE ZOETE, B. e SPIES, W.
- s.d. Dance and Drama in Bali. London : Faber and Faber.
- DECROUX, Etienne.
- 1963 Paroles sur le mime. 9.Ed. Paris : Gallimard.
- DIDEROT, Denis.
- s.d.1 Parole Sur le Comedien. Garnier – Flammarion
- s.d.2 Discurso sobre a Poesia Dramática. Brasiliense
- DISHER, M. Wilson.
- s.d. Clowns and Pantomime. Benjamin Blan.

- DOLZ, F.Pérez.
1947 Introduccón a la teoría del arte. Barcelona: Apolo. 3ªedição.
- DORCY, Jean.
1961 The Mime. New York : Robert Speller & Sons.
- DORT, Berbard
1977 O Teatro e sua Realidade, São Paulo, Perspectiva.
- DRAIN, Richard (edit.)
1995 Twenty Century Theatre. London - Routledge
- DUFRENNE, Mikel.
1967 Phénoménologie de L'expérience esthétique. Paris : Presses Universitaires de France. Vol. 1 e 2 (Epimétrée)
- DULLIN, Charles.
1946 Souvenirs et notes de travail d un acteur. Paris : Odette Lieutier.
- DURANT, Will.
1962 História da filosofia: vida e idéias dos grandes filósofos. Trad. Godofredo Rangel e Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 11ª edição.
- DURING, Bertrand.
s.d. La crise des pedagogies corporelles. Editions du Scarabée
- DUVIGNAUD, Jean.
1972. Sociologia do comediante, Zahar Editores
- DYCHTWALD, Ken.
s.d. Corpomente. São Paulo : Summus.
- ECO, Humberto.
s.d.1 Semiótica e Filosofia da Linguagem. Atica.
s.d.2 Obra Aberta. Perspectiva.
s.d.3 A Estrutura Ausente. Perspectiva.
- ECO, Humberto (Dir).
s.d.1 Teatro e comunicazione gestuale. Bologna.(Versus quaderni di studi semiotici)
- EINES, Jorge.
1985 Alegato en favor del actor. Madrid: Fundamentos.
- EISENSTEIN, Serguei.

- 1987 Memórias Imorais: Uma autobiografia. Trad. Carlos Eugenio Marcondes de Moreira. São Paulo: Companhia das Letras.

ELIADE, Mircea.

- s.d. O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livro do Brasil.

ENGIBAROV, Leonid Georgievitch

- 1988 Auto-Retrato de um Palhaço. In "O Correio da Unesco", março de 1988, ano 16, nº 3, Paris.

ESSLIN, Martin

- 1976 Artaud, São Paulo. Cultrix
1979 Brecht: Dos Males o Menos, Rio de Janeiro, Zahar.

ETAIX, Pierre

- 1982 Les clowns et le cinéma. In: "Clowns & Farceurs" organizado por J.Fabbri e A.Sallée.Paris: Bordas. p.159-168.

EUROPE.

- 1989 Le théâtre, ailleurs, autrement. Paris: Europe/Messidor. Oc. nº726. (Revue littéraire mensuelle).

EVREINOV, Nicolas.

- s.d. El teatro en la vida. Buenos Aires: Leaviatán.

FELDENKRAIS, Moshe

- s.d. Consciência pelo movimento. Summus.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda.

- 1986 Novo dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2ªEd.

FERSEN, Alessandro

- 1987 O Teatro, em Suma, Rio de Janeiro, Civilização Moderna

FOTINO, Stanca, MARCUS, Solomon.

- 1978 Les mécanismes génératifs du cont populaire. In: La Semiôtique Formelle du Folklore. Solomon Marcus (Dir.). Ed. Academiei, Cap. 5 (Tirage à part).

GARDIN, Carlos.

- 1993 O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume.

GASARABWE, Edouard Laroche.

- s.d. Le geste Rwanda. Union Generale d Editions.

GASSNER, John.

1974. Mestres do teatro. Vol. I e II. Perspectiva
- GILSON, Étienne.
- 1969 Linguistique et philosophie: essai sur les constantes philosophiques du langage. Paris: J. Vrin. (Essais d'art et de philosophie).
- GOORNEY, Howard
- s.d. The theatre workshop story. London: Eyre Methuen.
- GROTOWSKI, Jerzy
- 1971 A Voz. Palestra (feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratorium de Worclaw). Le Théâtre, 1971 -1, cahiers dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971, pp 87-131. (tradução de Luiz Roberto Galizia).
- 1988 Il Performer, in Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera
- 1988 Conferencia a Santo Arcangelo de 18 de julio de 1988. (Transcrição de uma gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve). Não publicada.
- 1989 Tu es le fils de quelqu'un, in "Europe", outubro de 1989, nº 726. Paris de l'Hernnes
- 1987 Em Busca de Um teatro Pobre, Trad; Aldomar Conrado, Civilização Brasileira
- 1992 C'étiat une sorte de volcan, entrevista publicada na revista "Les dossiers H", Paris.
- GUINSBURG, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso
- 1988 Semiologia do Teatro, São Paulo. Perspectiva
- GUINSBURG,
- 1985 Stanislavski e o teatro de arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva.
- HACKS, C.
- s.d. Le geste. Paris: Fammarion.
- HALSON, E.
- s.d. Peking Opera. Oxford University Press.
- HANNA, Thomas.
- s.d. Bodies in revolt: A primer in Somatic Thinking. Dell Publishing.
- HELBO, André (Org.)
- 1975 Semiologia da representação. São Paulo: Cultrix.
- HETHMON, Robert H.
- s.d. El metodo del Actors Studio. Madrid : Fundamentos.
- HIJIKATA, Tatsumi

- 1991 O Butoh da Disciplina. (carta para Natsu Nakajima de abril de 1984). Publicada no programa do espetáculo "Sleep and Reencarnation from a Empty Land" de N.Nakajima, Campinas.
- HOFF, F.
s.d. Zearni on Jo-Ha-Kyu Theory. Proc. 4th ISCRCP. Preservation and Development of the Traditional Performing Arts.
- HUIZINGA, Johan.
s.d. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva.
- HUME, David.
s.d. Investigações acerca do entendimento humano. Ed. Nacional, EDUSP.
- IONESCO, Eugene.
1969 Diário II. Madrid: Guadarrama.
- ISMAEL, J.C.
1990 O gordo e o magro: a época de ouro do pastelão. In: O Estado de São Paulo, Suplemento Cultural. 24 de Fev. p.1-2.
- INTERNATIONAL seminar "K. Stanislawski Theatrical and Pedagical Principles"
1981 The USSR Centre of the international Theatre Institute – The Study Committe of the ITI – Moscow.
- IVERN, Alberto.
s.d. El Arte del Mimo. Ed. Buenos Aires.
- JACCOBI, Rugero.
1956 A Expressão Dramática. Rio de Janeiro. INL-MEC.
- JAKOBSON, Roman.
s.d. Linguística, poética, cinema. Perspectiva.
- JANUZELLI, Antonio.
1986 A aprendizagem do ator. São Paulo: Atica.
- JEANES ANTZE, R.
s.d. Tradition and learning in Odissi Dance of India: Guru-Sisya-Parampara Graduate Proramme in Dance History and Criticism. Toronto: York University.
- JOUSSE, Marcel.
s.d. L'Anthropologie du geste. Paris: Gallinard.
- JOUVET, Louis
1941 Reflexions du comedien. Rio de Janeiro: Americ Ed.

JUNG, C.G.

- 1975 O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente. Trad. Camilo Alves Pais. Porto: Ed. Brasília.
- 1978 Psicologia e religião. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes.
- 1979 Interpretação psicológica do dogma da trindade. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes.
- 1983 Psicologia do inconsciente. Trad. Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes.
- 1983 Fundamentos de Psicologia psicanalítica. Trad. Arecele Elman. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- 1984 O eu e o inconsciente. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes.
- 1987 O Espírito na Arte e na Ciência: Petrópolis, Vozes.
- 1987 O homem e seus símbolos. 4. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

JÚNIOR, Redondo.

- 1959 A encenação e a maioria do teatro. Porto: Galaica. (Teatro de Bolso-Grupo de Teatro Moderno).

KANTOR, Tadeusz.

- 1984 El teatro de la muerte. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

KAPANDJI, I.A.

- s.d. Fisiologia articular: esquemas comentados de mecânica humana. S.Paulo: Manole. vol. I,II,III.

KNAPP, Mark L.

- 1982 La comunicacion no verbal: El cuerpo y el entorno. Barcelona: Paidós.

KUMIEGA, Jennifer

- 1985 The Theatre of Grotowski. London - Mathew London Ltda.
- 1989 Jerzy Grotowski: La Ricerca nel teatro e oltre il teatro - 1959 a 1984. Firenze: La casa USHER.

KUSANO, Darcí Yasuco

- 1984 O Que é o Teatro Nô – São Paulo – Brasiliense.

LABAN, Rudolf.

- 1978 Domínio do Movimento. São Paulo. Summus

LACOSTE, Jean.

- 1986 A filosofia da arte. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LECCO, IL Comballo Centro de Cultura Teatrale Lecco.

- 1987 L'attore e l'autore. Comballo: Oggiono, Lecco. (Sessione Dell'Università Itinerante Del Teatro).

- LESKY, Albin
1976 A Tragédia Grega, São Paulo.Perspectiva.
- LESSAC, Arthur
1978 Body Wisdom – The Use and Training of the Humam Body. New York – Drma Book Specialists.
- LIFAR, Serge.
s.d. La Danse. Geneve Editions Gonthier.
- LOCKE, John.
s.d. Ensaio acerca do entendimento humano. Victor Civita.
- LOPES, Elizabeth Pereira.
1990 A máscara e a formação do ator. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Campinas, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da UNICAMP.
- LORELLE, Yves.
1974 L'Expression corporelle: du Mime Sacré au Mime de Theatre. Belgique: La Renaissance du Livre.
- MANN,John, SHORT, Lar
1990 O corpo de luz: história e técnicas práticas para despertar o seu corpo sutil./trad.: Cecília Casas. São Paulo: Pensamento.
- MARANON, Gregório
s.d. Psicologia del gesto. Chile: Cultura.
- MARONE, Silvio.
s.d. Psicologia dos gestos das mãos. Editora Mestre Jou.
- MÁSCARA
1992 Historiografia Teatral – Scenologia – A . C – México n. 9 e 10
- MAUSS, Marcel.
s.d. Sociologie et anthropologie. Paris: Presses Universitaires de France.
1936 Les techniques du corps. In: Journal de Psychologie n. 3-4 XXXII.
- McKINNON, R.N.
1953 Zeami on the art of training. In: Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol 16.
- MEICHES, Mauro, FERNANDES, Sílvia.
1988 Sobre o trabalho do ator. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo. (Coleção Estudos).
- MERLEA DU-PONTY, Maurice.

S.d.1 Fenomenologia da Percepção. Freitas Bastos.

S.d.2 O visível e o invisível. Ed. Perspectiva.

MEYERHOLD, Vsévolod.

1972 Comunicación: textos teóricos. trad. José Fernandes. Madrid: Alberto Corazón. V.2.

1982 Teoria teatral. Trad. Augustin Barreno. Madrid: Fundamentos, 4ª ed.

MILLER, J.

s.d. The body in question. London: Jonathan Cape.

MIMES JOURNAL

S.d Etienne Decroux 80th Birthday Issue, Numbers 7 and 8 (Pomona College Theatre).

1974 Words on Decroux. Califórnia. Thomas Leabhart. (Pomona College Theatre).

1985 Words on Mime – Califonia – Etienne Decroux (Pomona College Theatre)

MIRANDA, Regina

1979 O Movimento Expressivo, Rio de Janeiro, Funarte

MOLES, Abraham e ROHMER, Elisabeth.

S.d. Psychologie de l' espace. Tournai Casterman.

MOLLICA, Fabio

1989 Il teatro possibile: Stanislavskij e il primo studio del Teatro d' Arte de Mosca. Firenze: La Casa Usher.

MOORE, Sonia.(Org.)

1984 The Stanislavski System (1960). New York: Pequin Books.

MORIN, Edgar e Piantelli-Pamarini, Massimo. (Org.).

1978 O cérebro humano e seus universais. trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Univesidade de São Paulo.

1978 Para uma antropologia fundamental. trad. Heloysa de Lima. São Paulo: Cultrix, Universidade de São Paulo. V.3. (A Unidade do Homem: invariantes biológicos e universais culturais).

MORROCHESI, A.

s.d. Lezioni di declamazione e d'arte teatrale. Firenze.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.).

1989 Meu sinal está no seu corpo. 1. ed.. São Paulo: EDICON/EDUSP.

NIETZSCHE, Friedrich

s.d. Origem da Tragédia. Lisboa: Guimarães e Cia.

NIJINSKY, Romola(Org.)

1985 O diário de Nijinski. trad. José Simão. Rio de Janeiro: Rocco.

NUNES, Benedito.

1989 Introdução à Filosofia da arte. 2. ed. São Paulo: Ática.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de, SANTAELLA (Org.).

1987 Semiótica da cultura, arte e arquitetura. São Paulo: EDUC. (Série Cadernos PUC 29).

ORTEGA, José, GASSET.

1982 Ideas sobre el teatro y la novela. Madrid: Revista de Occident en Alianza.

PANDOLFI, Vito.

s.d. Histoire du Théâtre. Belgique: Marabout Université,, Vol. I e II.

PATNAIK, D.N.

s.d. Odissi Dance. Orissa Sanget Natak Akademi, Bhubaneswar.

PAVIS, Patrice

1985 Voix & Images de la scène: pour une semiologie de la reception. França: Presses Universitaires de Lille.

PEIRCE, Charles S.

s.d. Otica: Perspectiva e Filosofia. Cultrix.

1977 Semiotica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.

PEIXOTO, Fernando

1979 Brecht, Vida e Obra, Rio de Janeiro. Paz e Terra.

PLAZA, Julio .

1987 Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPQ, (Coleção Estudos)

PONTEDERA, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale.

1988 Centro di lavoro di Jerzy Grotowski. Pontedera.

PRANDI, Reginaldo

s.d. Os candomblés de São Paulo. São Paulo: Hucitec-EDUSP.

QUINTEIRO, Eudisia Acunã

s.d. Estética da Voz - Summus Editorial.

RENDEL, Peter.

1993 Introduzione.ai chakra: l'anatomia occulta e l'espansione della coscienza. Roma: Hermes.

RICHARDS, Thomas.

- 1993 Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche. Milano: Ubulibri.
- ROBERTS, Peter.
s.d. Mirno, el arte del silencio. Espanha: San Sebastian, Tartallo.
- ROSENFELD, Anatol
O teatro Épico. São Paul. São Paulo Editora.
- RUFFINI, Franco.
1980 (dir.) La scuola degli attori: Rapporti dalla prima sessione dell' ISTA (International School of Theatre Anthropology). Firenze: La casa Usher.
1982 Pour une sémiologie concrète de l' acteur. In: degrés n. 30.
- RUIZ, R.
1987 Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN/MinC
- SACCOMANDI, H.
1989 Crítico decifra metamorfose do mito Carlitos. In: Folha de São Paulo. Suplemento Folha Ilustrada. 10 de Dez. São Paulo.
- SARTRE, Jean-Paul.
s.d.1 Un Théâtre de Situations. Paris: Gallimard.
s.d.2 Une structure du langage. Paris: Gallimard.
- SAVARESE, Nicola
s.d. Il Teatro al di là del mare. Leggendaro occidentale dei teatri d' Oriente. Torino: Studio Forma.
- SCHECHNER, R.
1984 Between theatre and anthropology. University of Pensylvania Press.
1991 Restoration of Behaviour, in "The Secret Art of the Performer" de E.Barba e N.Savaresse Trad. Richard Fowler. London, New York: Routledge..
- SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.).
1979 Semiótica Russa. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates).
- SEGOLIN, Fernando.
1978 Personagem e anti-personagem. São Paulo: Cortez Moraes.
- SEYSSSEL, Waldemar
1977 Arrelia e o Circo, memórias de Waldemar Seyssel. São Paulo: Melhoramentos
- SHKLOVSKI, V.

- 1975 El clown, la comedia y la tragedia. In: El circo soviético. Moscou: Editorial Progreso.
- SODRÉ, Muniz.
- 1983 A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SPARTA, Francisco.
- S.d. A dança dos orixás. São Paulo: Herder.
- STANISLAVSKI, Konstantin.
- 1972 A criação de um papel. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 1981 Mi vida en el arte. Argentina: Quetzal
- 1982 A preparação do ator. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 1983 A construção da personagem. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- STEBBINS, Gene Fieve.
- s.d. Delsarte System Of Expression. EUA: Dance Horizont.
- STERN, Alfred.
- s.d. Philosophie du rire et des pleurs. -França: Presses Universitaires de France.
- STRAUSS, Claude Lévi.
- 1986 Mito y significado. Buenos Aires: Alianza.
- SUBIRATS, Eduardo.
- s.d. A cultura como espetáculo. Nobel.
- TALENS, Jenaro, et.al.
- 1980 Elementos para uma semiótica del texto artístico: poesia narrativa, teatro, cine. 2. Ed.. Madrid: Cátedra
- TAVIANI, Ferdinando
- S.d.2 Incrocitra oriente e occidente, in Kathakali. Roma: Libretti dell' Arcoiris.
- TAVIANI, Ferdinando e SCHINO, Mirella
- s.d. Il sefreto della Commedia Dell'Arte. Firenze: La casa Usher.
- TEATRO
- 1977 Enciclopédia do mundo atual, Guide.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich
- S.d. Stanislavski in rehearsal: the final years. Trad. para o inglês de C.Edwards. New York: Theatre Arts Books.

- TORO, Fernando de.
1989 Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. 2. ed. Buenos Aires: Galerna.
- TOUCHARD, Pierre Aimé.
1988 Dionísio, apologia do teatro. Cultrix/EDUSP.
- UBERSFELD, Anne
1977 Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales. (Les Classiques du Peuple Critique).
- VIALA, Jean.
1988 Butoh, Shades of Darkness. Tokyo: Nourit Masson-Sekine, Shufunotomo Co. Ltd.
- VILLELA, Eliphas Chinelatto.
s.d. Fisiologia da voz. São Paulo.
- VIOLA Jean, MASSON-SEKINE, Nouri.
1988 Butoh-shades of darkness. Tóquio, Japão: Shufunotomo.
- WATANABE, M
s.d. Tra Oriente e Occidente. In: F, Ruffini, La scuola degli attori.
- WATSON, Ian.
1993 Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret. London , New York: Routledge.
- WEIL, Pierre e TOMPAKON, Roland
1975 O corpo fala: A linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. Petrópolis: Vozes.
- WILLER, Cláudio (org)
1986 Escritos de Antonin Artaud, São Paulo, LPM
- WOLFORD, Lisa
1996 Grotowski's Objectiv Drama Research – Mississipi – USA. University Press of Mississipi
- ZEAMI
s.d. La tradición secrète du Nô. (trad. e comentários de René Sieffert). Paris. Gallimard.
1984 On the art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami (trad. J.Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu). New Jersey: Princeton Library of Asian transaltions.

Filmografia

BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD

Sd Demonstração técnica de Gennadi Bogdanov.

DEMONSTRAÇÃO TÉCNICA com a atriz IBEN NAGEL RASMUSSEN na Polônia

1995 O Trabalho com "Itsi Bitsi"

DARIO FO

1982 Dario Fo em Perugia. Seminário/demonstração. Italiano.

1984 "I Trucchi del Mestiere": Le Maschere + Il Grammelot.

1984 "I Trucchi del Mestiere": La Situazione + La Tigre.

1984 "I Trucchi del Mestiere": Il candore dell'osceno + C'è miracolo e miracolo.

DECROUX, ETIENNE e Alunos:

1971 Mímica Corporal com Ives Lebreton (aluno de Decroux) – Produzido pelo Odin Teatret, Colorido, 90 min. Dir. Torgeir Wethal. Inglês.

1971 Mímica Abstrata com Ives Lebreton (aluno de Decroux) - Produzido pelo Odin Teatret, Colorido, 20 min.

GROTOWSKI, Jerzy e o TEATRO LABORATÓRIO DE WROCLAW

Sd 1 AKRPOLIS (espetáculo)– Introdução de Peter Brook B/W, 90 min.

Sd 2 O Príncipe Constante (espetáculo) - B/W, 55 min. Produção da RAI.

1963 THEATRE LABORATORIUM (List e Opolo) Produzido por P. W. S. Tif. Łódz, Dir. Michael Elster. B/W. Em Polonês com comentários em Inglês – Primeiros treinamentos dos atores e cenas de FAUSTO

1972 TRAINING AT GROTOWSKI'S "TEATR LABORATORIUM" IN WROCLAW - Produzido pelo Odin Teatret Film, B/W, 90 min. Dir. Torgeir Wethal. Em Inglês. A evolução do trabalho de Grotowski é mostrada através de Ryszard Cieslak ensinando dois atores do Odin Teatret

ISTA COPENHAGEN (A Bios do Performer)

1996 Demonstração técnica de Sanjukta Panigrahi, Dança Odissi

1996 Demonstração técnica de Natsu Nakajima, Butoh

1996 Demonstração técnica com Thomas Leabhart, Mímica Decroux

1996 Demonstração Técnica com I Made Djimat Dança Balinesa

1996 Demonstração Técnica com Dario Fo – Comédia Dell'arte

1996 Demonstração Técnica com Kanichi Hanayagi, Buyo Kabuki

1996 Sanjukta Panigrahi, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Roberta Carreri, Natsu Nakajima, Steven Pier, Susanne Linke, I Made Djimat, Thomas Richards, Thomas Leabhart and Jan Ferslev dão suas próprias definições de energia and um exemplo dela.

1996 Demonstração Técnica com Gennadi Bogdanov, Bio Mecânica de Meyerhold

- 1996 Conclusão com Eugenio Barba: Eugenio Barba analisa com Gennadi Bogdanov a Bio-Mecânica de Meyerhold e os princípios recorrentes.

MOON AND DARKNESS

- 1980 Produzido por Odin Teatret, Colorido, 71 min. Em Inglês com tradução simultânea do Francês. Demonstração Técnica do Trabalho da Atriz Iben Nagel Rasmusen

ORNITOFILENE, FERAI AND TRAINING

- 1965 a 1969 Montagem do Odin Teatret e treinamento. Dir. Torgeir Wethal

PHYSICAL TRAINING AT ODIN TEATRET

- 1972 Produção do Odin Teatret Film,. Colorido, 50 min. Dir. Torgeir Wethal. Em italiano com legendas em Inglês.

PUPUTAN

- 1981 Registro não profissional de uma demonstração de dança Balinesa com o ator Tony Cots

TRADITIONS AND FOUNDER OF TRADITIONS

- Sd. Produção – Odin Teatret – Redação Erik Exe Critoffersen
Trabalho de Mesa entre Stanislavski e atore para montagem de Tartufo – 1937
Treinamento de Biomecânica – 1923
Cenas do Espetaculo o Inspetor Geral Dir. de Meyerhold – 1926
Cenas do filme Joana D'arc com Maria Falconetti e Antonin Artaud
Por um Julgamento de Deus – Artaud – 1947
Cenas do Espetáculo Galileu – Dir. de B. Brecht 1947
Cenas do espetáculo Mãe Coragem – Dir. B. Brecht 1949
Cenas do espetáculo Príncipe Constante – Dir. Grotowski

VOCAL TRAINING AT ODIN TEATRET

- 1972 Produção do Odin Teatret Film,. Colorido, 40 min. Dir. Torgeir Wethal. Em italiano com legendas em Inglês.

Material de Suporte do LUME

DIÁRIOS DE TRABALHO

1993 à 1997 Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuol, Jessor de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. (Não Publicado)

ENTREVISTAS COM OS ATORES

1997 Com Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuol, Jessor de Souza, Luciene Pascolat e Raquel Scotti Hirson. (Não Publicada)

FILMOGRAFIA

1990 a 1997 Vídeos de Espetáculos, Workshops, Demonstrações Técnicas de trabalho dos atores do LUME.

FOTOGRAFIAS

1987 a 1997 Fotos de Espetáculos, Workshops, Demonstrações Técnicas de trabalho e de Treinamento Cotidiano dos atores do LUME.

HOMEROTECA

1985 a 1997 Entrevistas dos atores e Matérias Jornalísticas sobre Espetáculos, Workshops, Demonstrações Técnicas de trabalho dos atores do LUME.

PROGRAMAS e FOLDERS DOS ESPETÁCULOS

1989 Kelbilim, o Cão da Divindade
1991 Sleep and Reincarnation from the Empty Land
1992 Clown Valef Ormos
1995 Folder Geral de Apresentação

RELATÓRIOS CIENTÍFICOS

1995 Projeto o Butoh com Natsu Nakajima em confronto com as Técnicas do LUME – Coletânea de Reflexões conjuntas dos Atores. (Não Publicado)
1996 Projeto o Butoh com Natsu Nakajima em confronto com as Técnicas do LUME – Coletânea de Reflexões conjuntas dos Atores (Não Publicado)
1997 Mimesis Corpórea –a Poesia do Cotidiano, de Raquel Scotti Hirson (Não Publicado)
1997 Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, de Luciene Pascolat (Não Publicado)
1998 Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, Reflexão Conjunta. (Não Publicado)
1998 Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, de Ana Cristina Colla (Não Publicado)

RELATÓRIOS DE WORKSHOPS

1995 a 1997 Dinâmica com Objetos, Voz e ação Vocal, Treinamento Técnico e Mimesis Corpórea

Bibliografia Referente ao CD-ROM e Multimídia

AUTORWHERE - Professional for Windows

1993 User Guide and Variables & Functions, San Francisco, Macromedia

DIRECTOR

1994 Learning Director
Lingo Dictionary
Tips & Pracks
Using Director

FERREIRA, Josemar Dias

1995 Multimídia para Programadores e Analistas Rio de Janeiro, Infobook

HOLISINGER, Erik

Sd Como Funciona a Multimídia ED.Quark

MACHADO, Arlindo

1993 Máquina e imaginário:O desafio das Poéticas Tecnológicas São Paulo-
EDUSP

NEGROPONTE, Nicholas

1996 A Vida Digital, São Paulo, Companhia das Letras

PARKER, Dana e STARRET,Bob

1995 Guia do CD-ROM São Paulo, ED.Berkeley

PERRY, Paul

1995 Guia de Desenvolvimento de Multimídia São Paulo, ED.Berkeley

Sites visitados na WWW⁷⁸

Sobre o Clown

<http://www.exit109.com/~smazoki/original/index1.html>

A Tribute to Laurel and Hardy

<http://www.exit109.com/~smazoki/original/crazy.html>

The Crazy World of Laurel & Hardy

<http://www.clinton.net/~rsampson/lh.htm>

Sam's Laurel and Hardy Page

<http://www.intercall.com/~mayz/lhtrivia.htm>

The Laurel and Hardy Trivia Page

<http://fpr10.maths.strath.ac.uk/LH/home.htm>

Laurel And Hardy Home Page

<http://www.gmserv.com/grock/grockita/lprima.htm>

Grock HomePage

<http://www.amexpub.com/jbatutis/clown.html>

Clowns on the Web

Museus

<http://curry.edschool.virginia.edu/~lha5w/museum/>

Museums on the Web

<http://www.usp.br/geral/cultura/musebli.html>

Museus da Universidade de Sao Paulo

⁷⁸ Esses endereços virtuais são extremamente mutáveis e podem ser modificados sem

Grupos

<http://www.geocities.com/Hollywood/6567/>

Cia Indiopelado de Artes

<http://web.that.com.br/teatrodavertigem/>

Núcleo de Pesquisa Teatro da Vertigem

<http://www.geocities.com/SoHo/6705/>

Grupo de Teatro Utak-Ôa

<http://www.metalink.com.br/cultura/galpao/>

Página oficial do Grupo Galpão

<http://www.metalink.com.br/cultura/giramundo/>

Grupo giramundo

<http://www.tca.com.br/theatrum/>

Grupo Theatrum do Tambo

<http://www.totalnet.com.br/queda/karkade.htm>

Karkade

<http://www.abordo.com.br/hierofante/>

O hierofante Companhia de Teatro

Sites Sobre Teatro - Brasil

<http://www.rio.com.br/~zehenriq/>

JH Virtual - Jornal de Teatro

<http://arts.usf.edu/theater/thehist.htm>

História do Teatro - Inglês

<http://www.dialdata.com.br/cultura/>

Sobre Teatro - DIALDATA

<http://www.pagebuilder.com.br/proscenio/>

Proscênio - Site de Teatro

<http://www.teatro.net/>

Teatro em dia

<http://www.encena.com.br/>

Encena Brasil

Sobre o Teatro Oriental

<http://www.chinapages.com/culture/jj.html>

Opera de Pekin

<http://www.fix.co.jp/kabuki/kabuki.html>

Kabuki

<http://www.ia.or.jp/kanazawa/bunka/beauty/noh/nohE.html>

Teatro Nô

<http://www.fix.co.jp/noh/kyogen-e.html>

What is Kyogen

http://www.indo.com/active/dance_schedule.html

Bali Dance Schedule

<http://www.helloamerica.com/venice/comm.htm>

Commedia Dell'Arte

<http://enuxsa.eas.asu.edu/~aknair/kerala/kathakali.index1.html>

Kathakali

<http://www.usask.ca/classics/skenotheke.html>

Skenotheke: Images of the Ancient Stage, Univ. of Sask

Pensadores e Teatrólogos

<http://the-tech.mit.edu/Shakespeare/other.html>

Internet Shakespeare resources

<http://www.shakespeare.com/>

Entrance to the Shakespeare Web

<http://www.twcu.ac.jp/research/shakespeare.html>

William Shakespeare

<http://www.tesser.com/csf/fests.htm>

Shakespeare Festival Links

<http://168.216.219.18/projects/shakesp/shakesp.htm>

William Shakespeare

<http://iris1.arts.odu.edu:443/daley/shakespeare.html>

William Shakespeare

<http://quistory.clever.net/qih/shakesp.htm>

William Shakespeare

<http://www.widd.de/shakespeare.globe/shakesp.htm>

William Shakespeare

<http://www.marval.com/catalogue/brecht.html>

Bertolt Brecht et le Berliner ensemble

<http://festival.hum.flinders.edu.au/drama/brecht.htm>

Bertolt Brecht

<http://www-lib.usc.edu/Info/FML/Brecht.html>

Bertolt Brecht

<http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/WPG/KonJob/html/brecht.html>

Bertolt Brecht

http://www.darmstadt.gmd.de/SCHULEN/BBS/bbs_11.html

Bertolt-Brecht-Schule 11-er-Info

<http://www.darmstadt.gmd.de/SCHULEN/BBS/>

Bertolt-Brecht-Schule Homepage

<http://www.quattro.com.br/passage/artaud.htm>

Passage/Cem Anos de Artaud

<http://astro.uchicago.edu/home/web/duvernoi/artaud.html>

Artaud Manifesto

<http://www.khm.de/~robot/artaud/>

Focus Artaud Archive by date

<http://www.brat.org/artaudevents.html>

Artaud Events

<http://filament.illumin.co.uk/ica/Bulletin/artaud/artaudgenet.html>

Incarcerated with Artaud and Genet

<http://www.esfm.ipn.mx/~eduardo/poesia/artaud/artaud.html>

Antonin Artaud

<http://filament.illumin.co.uk/ica/Bulletin/artaud/>

My Life and Time with Antonin Artaud

<http://www.worldnet.fr/~hubert/Artaud/home.html>

Antonin Artaud

<http://www.theatre-central.com/dlr/res/school.html#History>

Theatre Central Resources: Scholastic and Educational Resources

Sobre o Teatro - Sites não Nacionais

<http://www.theatre-central.com/dir/res/>

Theatre Central: Directory of Theatre Resources on the Internet

http://www2.scescape.com/small-cast_one-act_plays/links.htm

Present Web Links

<http://classics.mit.edu/>

The Internet Classics Archive

<http://members.gnn.com/teatrov/index.htm>

Teatro Vision Home Page

<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/4445/>

The@tropolis's NEW Home Page at Geocities

http://www2.scescape.com/small-cast_one-act_plays/

Small-Cast One-Act Guide On-line

http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre_S/THEATRON/index.html

Welcome to Theatron

<http://www.aec2000.it/siae/burcardo/fotograf.htm>

Burcardo - L'archivio fotografico

<http://www.interlog.com/~artbiz/>

THEATRE NETWORK MAGAZINE

<http://waapa.cowan.edu.au/lx/#Organisations>

The WA Academy's Lighting Links - Sponsored by The Kilowatt Co

<http://www.siuue.edu/COSTUMES/history.html>

The History of Costume by Braun & Scheider