

## “FOTOGRAFIA” DE UM NÚCLEO DE INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO TEATRAL COM ENQUADRAMENTO UNIVERSITÁRIO<sup>1</sup> – LUME –

**Prof. Dr. Tiago Porteiro (Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora; Centro de História de Arte e Investigação Artística - CHAIA - Portugal)**

### Resumo:

*Apresentação das várias valências de acção de um grupo exemplar de pesquisa/criação no âmbito das artes cénicas – LUME/UNICAMP/Brasil. História e “filiação”, linhas de investigação, modos de difusão e desafios futuros, são, respectivamente, as partes a partir das quais se organiza e se desenvolve a exposição.*

**Palavras-chave:** Artes Cénicas; Pesquisa/Criação; Treino Corporal; Linhas de Pesquisa; Documentação/Difusão.

### Enquadramento

O trabalho que aqui se apresenta foi, inicialmente, redigido enquanto relatório, resultante de um intercâmbio realizado no seio do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME (Brasil)<sup>2</sup>. Durante esta minha residência<sup>3</sup>, o que ali observei e experimentei pareceu-me rico e interessante, nomeadamente enquanto referência no domínio das artes cénicas, de uma articulação possível entre o mundo da pesquisa, da pedagogia e da criação<sup>4</sup>. Dar a conhecer em Portugal as especificidades deste grupo, com enquadramento universitário, que desenvolve uma investigação que conjuga

---

<sup>1</sup> Nota do Editor: este artigo foi publicado originalmente pela Escola Superior de Teatro e Cinema / CHAIA (editor) com revisão científica/editorial por Eugénia Vasques e revisão do texto por Luísa Marques (1ª ed. – 100 exemplares; amadora; maio de 2010 –ISBN 978-972-9370-05-2). Para a edição brasileira na Revista Ilinx mantivemos a revisão ortográfica e científica original; algumas informações foram inseridas na bibliografia para adequarem-se às normas da ABNT; o corpo do texto mantém-se como o original, apenas com alterações na formatação.

<sup>2</sup> Para realizar esta minha estadia, recebi uma bolsa de estudo do governo Brasileiro (sic) - FAPESP - inserida no programa de investigação de um dos actores-pesquisadores do LUME, Renato Ferracini. Infra, p. 2, nota 7.

<sup>3</sup> De 28 de Janeiro a 4 de Março de 2009.

<sup>4</sup> A minha observação coincidiu com um período muito particular da vida deste núcleo, os cursos de formação de Fevereiro - ocasião excepcional para conhecer mais de perto a globalidade as suas áreas de actuação. Infra, p. 18, nota 30.

prática e teoria no domínio da arte do actor, impôs-se. Nomeadamente, num momento em que, entre nós, as artes cénicas começam a consolidar o seu espaço no território universitário.

“Fotografia” é um relato descomprometido e subjectivo dessa minha experiência, uma impressão fixada em palavras, escritas à luz das discussões e vivências tidas durante esse período. A esta fonte principal acrescentei, depois, um punhado de leituras, nomeadamente, vários documentos publicados pelo próprio LUME. Em suma, estamos perante uma “prova de contacto” que terá, obrigatoriamente, de ser completada e aprofundada.

Perante tais características, discursivas e metodológicas, o convite endereçado pela Prof<sup>a</sup>. Doutora Eugénia Vasques para publicar este trabalho nas *Sebentas da ESTC*, pareceu-me apropriado - pelo facto de também considerar que este relato, essencialmente informativo e sem análise crítica, se adequar em justa medida ao formato e aos objectivos desta colecção. O meu agradecimento.

Percurso histórico, modos de funcionamento e gestão, “filiação” inicial e actuais linhas de pesquisa, documentação e meios de difusão e desafios actuais que se colocam ao grupo são, respectivamente, as áreas aqui abordadas. Ao longo da exposição, aqui e ali, levanto também questões e teço considerações mais gerais a partir dos temas apresentados.

## I - História e sistema de organização

### a) Origem



Figura 1: símbolo do LUME

Luís Otávio Burnier (1956 - 1995), quando retorna de França ao seu país de origem, o Brasil, depois de ter estado vários anos a estudar na Europa, três deles ao lado de Etienne Decroux<sup>5</sup>, ambiciona encontrar o enquadramento apropriado para desenvolver o seu projecto de pesquisa. Este regresso coincide com a abertura das universidades brasileiras às artes. É nesse contexto que ele criou LUME, em 1985, na Universidade de Campinas (UNICAMP), este núcleo pioneiro de investigação e criação no domínio das

---

<sup>5</sup> Fundador da técnica do Mimo Corporal Moderno.

artes cénicas<sup>6</sup>. Colocar no universo académico, lado a lado, a pesquisa artística com a investigação desenvolvida numa outra qualquer área científica foi a grande novidade produzida.

Depois de definir o contexto, havia que encontrar os recursos humanos para desenvolver o projecto. Os termos em que Burnier fez em 1985 o convite a Carlos Simioni<sup>7</sup> expressam bem os seus objectivos: “Se estiveres disponível para embarcar numa aventura de pesquisa teatral, durante pelo menos 20 anos, convido-te”.

Tratava-se, portanto, de um projecto, desde logo, pensado a longo prazo. Inicialmente, havia que lançar os alicerces deste projecto, ou seja, desenvolver a metodologia de base do trabalho do actor: o treino psicofísico<sup>8</sup>.

Três anos depois, em 1988, junta-se ao grupo Ricardo Puccetti. Paralelamente e progressivamente, os resultados dessa investigação eram partilhados sob a forma de demonstrações, espectáculos, conferências, estágios de formação. Foi num desses encontros de formação, em 1993, que Burnier escolhe os outros quatro elementos que passaram a integrar o núcleo de investigação: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, todos eles actores oriundos da mesma classe de formação do departamento de artes cénicas da UNICAMP.

Exactamente dez anos após a criação do grupo (1995), no momento em que o projecto começava a ganhar consistência e identidade, Luis O. Burnier morre subitamente. Os seis actores ficam repentinamente órfãos de uma ideia em construção. O legado deixado, sobretudo a pesquisa prática desenvolvida em conjunto, tinha até aí sido de tal forma forte e marcante que não lhes restou outra solução senão a de se unirem para dar continuidade à aventura. Em 1997, Naomi Silman, actriz Inglesa, é a última a juntar-se ao grupo. Hoje a equipa artística é constituída por sete actores-pesquisadores, três gerações que interagem em prol de um mesmo projecto.

Qual o “segredo” que faz com que este grupo de indivíduos possa continuar a trabalhar em conjunto? A resposta a esta questão pode ser

---

<sup>6</sup> LUME, inicialmente, designava as iniciais de Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Quando, depois disso, se formaliza o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, guarda-se a sigla LUME. A este propósito, Luís Otávio Burnier (1956-1995), na sua dissertação de mestrado, diz o seguinte: “Às vezes, a luz pode estar em um detalhe que de tão pequeno nos escapa despercebido. Qualquer feixe de luz deve ser seguido, e se for falso, ilusão, voltamos ao ponto de partida. E isto deve ser feito repetidas vezes, até se encontrar algo significativo, um lume que guie”.

<sup>7</sup> Primeiro actor-pesquisador contratado. Ver biografia em [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br) – equipe/atores. Assim como de todos os restantes actores do núcleo que se fará abaixo referência.

<sup>8</sup> Sobre o treino desenvolvido no LUME, Ana C. Colla diz em 1997: “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 no treinamento cotidiano que rompo barreiras, transponho obstáculos próprios do trabalho do ator”. (FERRACINI, 2001, p. 127).

encontrada num comentário de um dos actores<sup>9</sup>:

O que nos mantém unidos é a eficácia do trabalho que temos desenvolvido em conjunto. Convivemos juntos há muitos anos. Podemos não gostar disto ou daquilo que o outro faz, mas o que nos une é a pesquisa; as relações mais do foro pessoal devem ter outro plano. Não existe muita gente que esteja disponível e disposta para se envolver numa aventura de longa duração como a nossa. Acreditamos no trabalho de grupo, cada um de nós sozinho seria muito mais fraco.

## b) Funcionamento e gestão

Para além dos actores-pesquisadores, o núcleo conta actualmente com uma produtora, uma arquivista, um técnico geral, três funcionários administrativos e ainda uma coordenadora científica, vinda da área da literatura, que ajuda a enquadrar academicamente a pesquisa: a Prof<sup>a</sup>. Susi Frankl Sperber<sup>10</sup>. Apesar de haver alguém com esta função, tudo se organiza e se decide de forma horizontal, pois nenhum dos membros do LUME se posiciona enquanto líder. Para além do mais, impera uma cultura da adaptabilidade. Por exemplo, os actores-pesquisadores podem também, exercer de acordo com os diferentes momentos e projectos, funções de gestão e de produção.

No exercício específico da sua acção de pesquisa e criação, estes actores-pesquisadores intercalam momentos de “recolhimento” (1) com períodos de “exposição” (2):

- 1) na fase da pesquisa, aprofundam as suas linhas de investigação;
- 2) na fase da apresentação e partilha expõem os resultados, mais ou menos provisórios, a que chegaram.

Será difícil definir, ao certo, a periodicidade e a duração de cada uma destas fases pois, para além do mais, elas podem-se articular e variar de acordo com projectos em execução. Olhando no entanto para o caminho realizado, recorrências podem ser encontradas: os momentos de partilha e viagens acontecem com mais frequência entre Maio e Agosto e os períodos de maior permanência na sede<sup>11</sup> de Setembro a Abril.

---

<sup>9</sup> Jesser de Souza.

<sup>10</sup> Aquando da minha estadia ainda era a referida professora que exercia este cargo. Actualmente, a professora já se aposentou e é Carlos Roberto Simioni que exerce, interinamente, a função de coordenador associado.

<sup>11</sup> Actualmente, a sede situa-se em Barão Geraldo, pequena cidade satélite nos arredores de Campinas, longe da “agitação” dos grandes centros, contexto propício para desenvolver uma experiência de trabalho intensa centrada na pesquisa e criação da arte do actor.



Figura 2: Casa do LUME.

## II - Trabalho inicial e sua “filiação”

(...) Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. A arte de ator é uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.<sup>12</sup>

Antes de se apresentar, sucintamente, cada uma das actuais linhas de pesquisa, assim como os diferentes meios e suportes que o LUME, no seu

---

<sup>12</sup> Luís Otávio Burnier, in [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br).

todo, utiliza para difundir os resultados da sua investigação, é importante tecer algumas considerações sobre o trabalho desenvolvido nos primeiros tempos, e que se apresenta como sendo o “alicerce” ou o “substrato” a partir do qual toda a investigação posterior assentou: o treino psicofísico desenvolvido durante horas, meses e anos a fio. Qual é então o “DNA” desta pesquisa?

Perante esta pergunta, a resposta de qualquer elemento do LUME identifica, em primeiro lugar, o nome de Etienne Decroux, o mestre de Burnier. Confesso que a partir daquilo que vi, fiz e li, tive dificuldade em encontrar aspectos que relacionassem esta pesquisa com a técnica desenvolvida por esse grande mestre do séc. XX, a “mímica corporal”, uma perspectiva iminentemente geométrica de conceber o movimento e, por consequência, de treinar o corpo do actor.

O que me disse, num outro contexto, Carlos Simioni, corrobora a minha percepção:

Inicialmente, Burnier, procurou desenvolver a linha de trabalho que tinha desenvolvido com Decroux mas, rapidamente, mudámos de direcção: em vez da via da formalização do movimento, procurámos directamente mobilizar a força interior de cada um, ou seja, pesquisámos a forma de soltar, antes de mais, o leão adormecido no íntimo do ser.

Perante isto, clarifique-se a primeira resposta: por um lado, Decroux deve ser sobretudo visto a nível da sua atitude e da sua ética de trabalho<sup>13</sup>; por outro, explicitam também que se sentem “herdeiros” de outros reformadores teatrais.

Os conceitos, muitas vezes repetidos, durante a minha curta experimentação prática com alguns elementos do LUME – entre outros, organicidade, impulso, corpo-em-vida, estado, presença dilatada, reactividade, intensidade corporal, fluidez, força, segunda natureza – definem, de forma evidente, as referências de pertença a uma determinada família teatral. Refiro-me, entre outras, à pesquisa desenvolvida por Jerzy Grotowski, no Laboratório de Wroclaw, e por Eugénio Barba nos confins da Dinamarca, com o seu grupo Odin Teatret. Em suma, o treino inicialmente desenvolvido pode ser caracterizado como sendo de “base energética”, pois era pela via da exaustão

---

<sup>13</sup> De acordo com as discussões que tive a oportunidade de ter com os actores-pesquisadores do LUME, retive a posição que agora sintetizo: no treino do actor a ética é uma das dimensões mais influentes, ou seja, o sentido, a atitude e as representações mentais com as quais o actor encara e se envolve naquilo que faz, determinam, em muito, os resultados. Diria mesmo que, para eles, por vezes, é mais importante reflectir sobre a atitude no fazer do que sobre os conteúdos de uma prática: disciplina, exigência, rigor, querer aprender e transformar-se, tenacidade contra o conformismo, dúvida e interrogação constantes serão assim os ingredientes, mais do que essenciais para se poder avançar. Renato Ferracini, durante uma conversa, chegou ao ponto de dizer que “tudo pode ser treino e tudo pode não ser treino, tudo depende da atitude e da atenção que se coloca naquilo que se faz”.

que aqueles criadores procuravam entrar em contacto com os seus “fluxos energéticos e sensoriais mais profundos”, concluiu Simioni.

## Comentário

O facto de a pesquisa inicial ter uma determinada “filiação”, em nada deve diminuir a originalidade dessa investigação. Muito pelo contrário: iniciar um caminho de experimentação tendo como referência o já procurado e explorado, deve ser considerado como um gesto de humildade e seriedade. Dito de outro modo, imitar, experimentar e interrogar, num primeiro momento, o que foi anteriormente desenvolvido pelos “mestres”, com o intuito de, a partir daí, poder depois inovar, parece-me ser não a única mas uma atitude e uma metodologia que traz à pesquisa consistência e credibilidade, sobretudo num processo que se perspectiva a longo prazo. Valorizar esta postura perante a pesquisa não implica afirmar que seja esse o único caminho, nem implica também dizer que essa posição seja totalmente desprovida de riscos, nomeadamente, num domínio como é o das artes onde a singularidade de uma “assinatura” pode, desta forma, ficar comprometida.

Em artes, o tema “filiação” ou “descendência”, ou seja, o facto de se procurar definir aquilo que se considera ter sido marcante e que se estabelece como sendo as referências do trabalho que se desenvolve, é um campo de reflexão que levanta inúmeras questões e que também tem implicações diversas. Por exemplo, o facto de ficarmos rotulados com determinados artistas ou correntes pode, simultaneamente, abrir-nos e fechar-nos portas, ao mesmo tempo que é muitas vezes difícil dizer, dos encontros que tivemos, o que é que efectivamente nos marcou e guardamos. Podemos, por vezes, ter estudado vários anos junto de uma pessoa mas o encontro com outra, que pode ter durado muito menos tempo, pode ser muito mais relevante no nosso percurso.



Figura 3: Espaço de trabalho actual.



Figura 4: Espaço de trabalho actual.



### III – Pesquisa actual

#### a) Considerações preliminares

Depois da fase inicial de trabalho, descrita atrás de forma sucinta, os actores-pesquisadores do LUME foram encontrando, pouco a pouco, a especificidade do seu projecto, por vezes, em contraponto e diferenciação relativamente aos caminhos anteriormente percorridos.

Resultado de um percurso que se objectiva e se clarifica, o grupo teve necessidade de, progressivamente, melhor definir e sistematizar a sua pesquisa. Tendo em conta aquilo que vi e ouvi e ao mesmo tempo aquilo que li, identifiquei hoje as seguintes linhas de investigação:

- 1) treino do actor - dança pessoal;
- 2) comicidade do corpo em cena;
- 3) mimesis corpórea;
- 4) teatralização em espaços não convencionais;
- 5) danças tradicionais brasileiras;
- 6) conceptualização do corpo em arte.

As linhas apresentadas circunscrevem conteúdos e metodologias específicas, apesar de, entre elas, haver espaços significativos de interferência e de contiguidade. Para além destas zonas comuns e destas fronteiras permeáveis, salienta-se o facto de cada uma delas ter associado, mas nem sempre de forma directa, projectos de criação. Não será fácil, no entanto, saber claramente onde se encontra a génese, ou seja, se foi a pesquisa a primeira a ser desenvolvida ou se foi o processo de criação que deu origem à pesquisa<sup>14</sup>. Por último, refira-se ainda que cada uma destas linhas tem hoje um rosto, ou seja, cada uma delas é preconizada e dinamizada, de forma mais específica, por um ou outro artista(s)-pesquisador(es) do LUME. Por exemplo, a linha “conceptualização do corpo em arte”, que oferece um suporte teórico ao trabalho, é sobretudo desenvolvida por Renato Ferracini; a linha “mimesis corpórea” é mais desenvolvida por Ana Cristina Colla; a da “comicidade do corpo em cena” e a linha que estuda “a teatralização em espaços não convencionais” é apadrinhada por Ricardo Puccetti, enquanto Jesser de Souza dedica-se mais ao estudo “das danças de cultura popular”. Apesar de ser possível encontrar essa relação mais directa entre um actor-pesquisador e uma área de investigação, é fundamental frisar o seguinte: todos os actores dominam e já desenvolveram trabalho, tanto prático como reflexivo, em todas as linhas de pesquisa.

A sucinta apresentação que se segue, linha a linha, é somente indicativa, estando claramente dependente de um olhar específico que é o meu, ou seja, a

---

<sup>14</sup> Ao longo do texto, dar-se-á indicações sobre o nome dos espectáculos que foram criados em relação com cada uma das linhas.

maneira e a diferenciação de tratamento que possa existir entre cada uma delas depende da minha vivência e sensibilidade. Nesta exposição procurámos guardar uma incidência comum, o prisma do trabalho do actor. Estou consciente que, neste trabalho, deixei de fora muitos aspectos técnico-artísticos que será importante descobrir, experimentar e analisar, tanto como ângulos de análise que integrem dimensões do campo filosófico, político, social, pedagógico de cada uma das linhas.

## b) Linhas de pesquisa

### 1) Treino do actor – dança pessoal

Como referido anteriormente, o treino do actor é a “mãe-terra” de todas as outras dimensões de trabalho deste grupo, quer isto dizer que todas as linhas integram e desenvolvem a sua reflexão e os seus conteúdos de acção a partir desta base. Nesta ampla linha de pesquisa, decidimos incluir tanto o trabalho desenvolvido no âmbito do treino vocal como o trabalho que se denomina “Dança pessoal”<sup>15</sup>. E isto por considerarmos que os princípios que regem estes dois campos de acção são os mesmos que servem de referência ao treino corporal de base. Por exemplo, diria que, por vezes, o conceito de “Dança pessoal”, que se declina em duas noções que se interligam<sup>16</sup>, não é senão uma forma de salientar que todo o trabalho técnico desenvolvido no LUME deve incidir sobre o desenvolvimento de características pessoais e não sobre a aprendizagem ou incorporação de técnicas codificadas. Ferracini especifica:

(...) *técnica pessoal*, entenda-se uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria*. Assim o ator [no LUME] não aprende uma série de exercícios e trabalhos codificados e mecanizados que ele apenas repete em cena, criando um estereótipo e uma estilização superficial de sua arte”<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> O gesto de integrar várias subáreas de trabalho na linha do treino não implica afirmar que não existem especificidades dentro de cada um desses campos de trabalho.

<sup>16</sup> Por um lado “dança”, define um campo de exploração que tem por base o movimento do corpo, na sua articulação entre sensação e projecção; por outro, “pessoal” circunscreve um espaço capaz de desenvolver processos e ferramentas de uma expressão íntima e singular de cada um.

<sup>17</sup> FERRACINI, Renato, *op.cit.*, p. 120

Pelo facto de já termos, no capítulo anterior, indicado as referências que balizam a perspectiva de treino deste grupo (procura de uma técnica “orgânica” através da exploração corpórea de impulsos, elans, variações de dinâmica e modelação de qualidades de energia das acções psicofísicas, ...), iremos aqui tecer, unicamente, algumas considerações sobre a evolução desse trabalho: por um lado, identificar as FASES dessas mutações, e por outro, identificar o seu desdobramento em diferentes NÍVEIS<sup>18</sup>. A saber:

- a) trabalho do actor sobre si próprio (onde podemos encontrar três fases que caracterizam tipologias e metodologias diferentes de treino);
- b) trabalho que o actor desenvolve no domínio dos processos de criação.

1) Primeiro plano – três fases da evolução do treino<sup>19</sup>

Durante os primeiros anos, todos os actores-pesquisadores do LUME procuravam e desenvolviam o mesmo treino. Este período corresponde à primeira fase de trabalho.

Como o passar do tempo, de acordo com necessidades, especificidades e centros de interesse, cada qual foi encontrando a sua própria maneira de conceber e fazer. E isto mesmo se, por vezes, esse trabalho pudesse coabitar no mesmo espaço.

Estas alterações demarcam a passagem para uma nova metodologia de trabalho, a segunda fase do treino.

No momento actual, para além de ser menos frequente os elementos do grupo estarem juntos na sala de trabalho (à excepção dos momentos de ensaios e/ou criação), o treino expandiu o seu campo de pesquisa e actuação: o “levantar de matrizes”<sup>20</sup>. Esta alteração demarca a passagem para uma terceira fase.

2) Segundo plano - implicação do actor nos processos de criação

Se as “matrizes” são sequências de acções que encerram potências ou possibilidades enunciativas, então elas são susceptíveis de servir de base a qualquer processo de criação.

---

<sup>18</sup> Abre-se aqui um espaço onde uma reflexão sobre as evoluções do treino se poderia desenvolver. Nomeadamente, interrogar e reflectir sobre as transformações que os conteúdos e as metodologias de treino sofrem ao longo do tempo, tanto no seio do percurso de um grupo como no percurso individual dos actores.

<sup>19</sup> Depois de ouvir a exposição sobre as mudanças existentes no processo de treino do LUME, encontrei na sistematização realizada por Eugénio Barba, tendo em conta o trabalho desenvolvido no seio do seu grupo (três períodos do treino), uma referência. Ver em particular: BARBA, E., *Além das ilhas flutuantes*, Editora UNICAMP, 1991.

<sup>20</sup> FERRACINI diz que uma “matriz” é uma “acção física e/ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores, e que dinamiza suas energias potenciais”. FERRACINI, Renato, *op.cit.*, pp. 115/116.

Qual a metodologia de trabalho que o LUME utiliza para desenvolver os seus projectos de criação?

Nas discussões que tive a oportunidade de ter com os actores do LUME, nunca ouvi referenciar uma linha de pesquisa que reflectisse, em geral, sobre processo de criação. No entanto, neste âmbito, uma recorrência pode ser encontrada: o facto de cada actor trazer, no início dos projectos de criação, as suas próprias “matrizes”. As fases e as formas de abordar essas “matrizes”, até que se chegue à “partitura” final do espectáculo, são, no entanto, diversas, ou seja, a maneira de desenvolver o processo de “montagem”, que implica uma sobreposição progressiva de camadas de sentido, está dependente dos métodos utilizados por aquele que dirige o processo de criação. Convém aqui referir que, no LUME, os processos de criação ficam, por vezes, a cargo de um actor ou do conjunto de actores do núcleo, por outras, a cargo de um encenador exterior<sup>21</sup>. Acrescente-se que, mesmo nestes casos, pela questão metodológica referida, estes actores-pesquisadores não deixam de ser, simultaneamente, criadores e intérpretes. Tendo esta dimensão de co-criação sempre presente, torna-se assim difícil diferenciar os espaços de autoria do actor e do encenador.

## 2) Comicidade do corpo em cena

A pesquisa que se desenvolve no âmbito desta linha toma um carácter mais instrumental, ou seja, trata-se de uma linha que interroga, de forma mais directa, os “princípios” de composição que geram a comicidade, nomeadamente no domínio do clown. No contexto limitado desta apresentação, pouco sentido faria tentarmos descrever esses “princípios”. Assim sendo, explicita-se a forma como vejo esta linha de pesquisa na sua relação com o trabalho do todo: uma procura que interroga um dos meios de exposição e revelação do “ser”. E isto porque o actor, no seio desta linguagem, é levado a explorar “zonas” de grande “despojamento” de si próprio, “zonas” do ridículo e da ingenuidade que o expõe fortemente à fragilidade. Esta procura “teatralizada do ser”, objectiva-se na construção de “personagens” que, através do humor e do absurdo, interrogam os limites da identidade<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> A título de exemplo, refira-se que dos doze espectáculos que se encontram ainda em repertório, seis deles foram criados pelos actores e também pelo fundador já falecido e outros seis foram dirigidos por encenadores convidados, a saber: Tadashi Endo (Japão-Alemanha), Sue Morrison (Canadá), Leris Colombaioni (Itália), Kai Bredholt (Dinamarca) e Norberto Presta (Argentina-Itália).

<sup>22</sup> Esta é uma das linhas de investigação com mais história no LUME, daí serem inúmeros os espectáculos e as intervenções que se têm criado nesta área. Três deles ainda se encontram no repertório actual: “Cravo, Lírio e Rosa”; “La Scarpetta”; “O Não-Lugar de Ágada Tchainik”.



Figura 5: Comicidade.

### 3) Mímesis corpórea

A génese desta investigação nasce de um desejo explícito dos actores: num determinado momento do seu percurso, sentiram necessidade de observar e conhecer histórias de vida de pessoas que viviam em sítios recônditos do Brasil<sup>23</sup>. O projecto que então desenvolveram na Amazônia, e que se relevou de tal forma rico pois levantou tantas e tão variadas questões, impôs-se em seguida enquanto metodologia de uma linha de pesquisa. Assim sendo, tem-se desenvolvido e afinado noutros contextos, como, por exemplo, no espaço da cidade e no interior de fábricas<sup>24</sup>.

Em termos metodológicos, esta forma de fazer teatral pressupõe, em primeiro lugar, um trabalho de campo de observação e recolha. Este protocolo de trabalho implica a escolha preliminar de um território de observação; a selecção de um grupo alvo e a definição de instrumentos de registo.

<sup>23</sup> Podemos especular que, talvez, tal tenha acontecido devido ao facto do trabalho desenvolvido até aí, ter sido muito exigente e muito concêntrico, ou seja essencialmente realizado dentro da sala de trabalho e muito centrado sobre o desenvolvimento das características pessoais.

<sup>24</sup> No âmbito desta linha foram criados diversos espectáculos. Actualmente, encontram-se em repertório: “Café com queijo<sup>24</sup>”; “Um Dia...”; “O que seria de nós sem as coisas que não existem”. Destaque-se que “Café com queijo”, é um dos espectáculos que tem recebido, por parte da crítica, um aplauso quase unânime.

No momento da recolha, o actor-pesquisador tem de aprender uma “gestual” de terreno, ou seja, aprender os modos de entrar em contacto com as pessoas a observar, assim como aprender os modos de utilizar os instrumentos de captação (lápiz e papel, máquina fotográficas, gravador, câmara vídeo...). Neste contexto, a sua capacidade minuciosa de observação é colocada à prova, em particular, pelo facto de terem de aprender a analisar e a captar - posturas, acções, gestos, expressões, prosódia - assim como as relações que existem entre estes parâmetros, ao mesmo tempo que se memoriza e se regista.

Depois deste primeiro procedimento, que exige competências diversas e que estabelece semelhanças com uma metodologia tradicional de recolha etnográfica, segue-se o momento seguinte: a fase em que o actor terá de “dar corpo” a todo esse material. A partir de tudo aquilo que observou e recolheu (sensações, expressões, imagens, sons, frases...), ele terá agora de organizar, seleccionar, reproduzir, incorporar e transformar todo esse material, de forma a construir, tanto a sua figura/personagem como uma situação teatral.

Para o actor, o facto de ter de construir uma “personagem” a partir de um “modelo real”, abre-lhe a possibilidade, concreta, de efectuar uma comparação entre aquilo que ele observou e aquilo que ele criou. Neste contexto, a acuidade e a precisão da sua observação inicial, serão postas à prova no momento da actuação (diálogo entre a “imagem mental” construída a partir da observação e a “imagem sensorial” que ele está a ter aquando da representação). Para além do mais, “incorporar” um outro repertório, nomeadamente gestual, exige ao actor um processo de “distanciamento”; é desta forma que o actor é levado a interrogar a seu próprio comportamento.



Figura 6: Mimésis.

#### 4) Teatralização em espaços não convencionais

O objecto de estudo desta linha de investigação reflecte e caracteriza o acontecimento teatral a partir da interações entre três dimensões: espaço, jogo do actor e tipologia da relação com o público. Dito de outra forma procura-se o modo como as opções contextuais do dispositivo espacial - o palco, a sala, a rua, a praça, o terreiro – interpelam e condicionam, a relação que se estabelece com o público, assim como, a maneira como o actor age e concebe a sua representação em cada um desses espaços.

Poderemos referir que o manancial de informação de que o grupo dispõe neste domínio é grande, sobretudo devido ao facto de ter uma larga experiência de actuação em espaços diversificados. Efectivamente, ao longo do tempo, múltiplas têm sido suas intervenções em diferentes espaços de representação, e em alguns dos quais com condições precárias. Convém aqui reforçar o aspecto da actuação em espaços públicos exteriores pois, com alguma frequência, o LUME actua na rua, nomeadamente, realizando *Paradas*. No seio desta linha, este será talvez um dos campos onde se tem desenvolvido mais investigação.



Figura 7: Espaços não convencionais.



Figura 8: Espaços não convencionais.

## 5) Danças brasileiras da tradição popular

Na base desta linha de pesquisa existe o seguinte pressuposto: o teatro não é apenas uma actividade que pertence à cultura erudita pois, nas manifestações espectaculares da cultura popular encontram-se também muitas dimensões de *teatralidade*. É neste contexto de valorização do que é expressão popular, que o estudo das danças brasileiras, sobretudo as teatralizadas - entre outras, o “cavalo marinho”, o “maracatu”, o “frevo”, as “paulistas”, o “bomba meu boi” - se desenvolve. Em última instância, o objectivo não é aqui o de se analisar estas danças em si mesmas, mas sim o de procurar possíveis pontos de contacto entre elas e a trabalho do actor, nomeadamente a nível da fisicalidade. Dentro deste recorte, estas actividades espectaculares são uma fonte inesgotável de pesquisa, pois acumulam saberes que passam de geração em geração.

No protocolo de observação, definem-se, entre outros, dois ângulos de análise: a dimensão festiva/lúdica e a dimensão corporal. Por exemplo, o espírito lúdico é analisado enquanto processo de dinâmica relacional e a



organização espacial e motora das danças, com as suas coreografias e os seus passos (tropés), são decompostos nas componentes psicomotoras postas em jogo; entre outras, a gestão do peso e do equilíbrio (oscilações do centro de gravidade), as coordenações motoras e tudo o que diz respeito à dimensão temporal do gesto (ritmo, escuta, relação entre a música e a acção). É dentro destes parâmetros que as transposições e os paralelismos são feitos para o domínio do treino.

Abra-se um pequeno parêntesis para explicitar. Por entre os diferentes projectos de criação realizados, não encontro nenhum que possa apresentar traços evidentes que o ligue a esta linha de pesquisa. No entanto, se alargarmos o objecto de observação a outras culturas, encontramos um que pode estabelecer, de forma indirecta, algumas pontes: “Shi Zen, 7 Cuias”. Trata-se de um projecto de 2001, que foi dirigido por Tadashi Endo, artista japonês residente na Alemanha, que desenvolve a sua pesquisa na área do Butô<sup>25</sup>, mas que também traz consigo alguns conhecimentos e algumas referências, tanto das artes marciais como das tradições teatrais oriundas de um grande “orientes”. Este encontro inesperado<sup>26</sup> proporcionou a estes artistas-pesquisadores um contacto mais directo com as referidas actividades. O interesse por este tipo de técnicas tem vindo a crescer e por aquilo que me foi dado ver, o estudo das danças brasileiras tem servido de referência a todo este estudo, nomeadamente tanto em termos metodológicos com em termos da análise sobre as competências implicadas.

É esta a correlação que nos leva a integrar o referido espectáculo no seio desta linha de investigação.

## 6) Conceptualização do corpo em arte

O simples facto de se procurar dar nome e de tentar definir, através do verbo, uma experiência sensível que se viveu é, por si só, um acto susceptível de enriquecer em muito essa mesma prática. Tal como a situação inversa também pode ser enriquecedora, ou seja, criar primeiro conceitos que irão influenciar, em seguida, a maneira como abordamos e vivemos uma prática. É neste vai-e-vem entre a prática desenvolvida e a conceptualização teórica que surge o espaço de investigação desta linha de reflexão. Como se disse, é o actor-pesquisador Renato Ferracini que mais labora nesta linha de pesquisa. Filósofos como Bergson, Leibniz, José Gil e pós-estruturalistas como Foucault e Deleuze, são, entre outros, autores a que recorre para fundamentar a reflexão. O objecto específico desta análise interroga conceitos centrais em arte como, por exemplo, o conceito de *corpo*. Num grupo em que a acção e a

---

<sup>25</sup> Foi, entre outros, aluno de Kazuo Ono.

<sup>26</sup> Não foi propriamente o LUME que, no início, procurou o contacto, ele foi proposto por um outro grupo que o deveria receber mas, por razões várias, não o pôde fazer.

pesquisa passa muito pelo trabalho corporal do actor, aprofundar, antes de mais, a forma como se concebe e define este conceito justifica-se plenamente<sup>27</sup>. Acrescente-se que é a partir deste que muitos outros surgem e se definem como, por exemplo: corpo subjectil, vivência, espaço de memória, reactualização, campo de experiência, zonas de micro-percepção, potencial de transformação, zona de aprendizagem.

Tendo em conta estes conceitos, seria lícito concluir que esta pesquisa é meramente conceptual. O certo porém, é que ela tem, efectivamente, ajudado a encontrar novos caminhos para a prática. No entanto, por aquilo que me foi dado ver, considero que, na prática, ainda não foram completamente explorados e incorporados todos os conceitos criados. Para utilizar os termos utilizados por Ferracini, existe aqui um “campo de experiência em devir”.

#### IV – Documentação e modos de difusão

Toda e qualquer pesquisa, para encontrar o seu sentido, necessita interrogar-se sobre a maneira e os meios de partilhar os seus resultados. Se essa pesquisa tem um enquadramento universitário, como é o caso da desenvolvida pelo LUME, tornar público (**publicar**) os resultados desse trabalho torna-se, por inerência, uma atribuição. Para responder a esse desígnio, o LUME tem necessidade de bem definir e clarificar, tanto os objectos como os processos que deram origem aos seus resultados, de forma a que essa informação possa ser posta em perspectiva e articulada nas suas interações. Em última instância, ambiciona-se que esses recursos postos à disposição de todos, possam constituir uma referência para quem quer, neste caso, pensar e agir no domínio da arte do actor.

Avaliar a quantidade e a qualidade “científica” desses materiais, assim como a pertinência e a penetração dos meios utilizados, é um dos processos que este núcleo está sujeito. Sem entrarmos numa reflexão sobre os critérios de avaliação em artes, reflexão muito actual entre nós, será importante, ao menos, deixar a pergunta: no domínio das artes, quais serão os critérios mais apropriados para se realizar essa avaliação?

Não se trata aqui de dar ou não uma resposta a esta pergunta que, por sinal, não tem resolução nem única nem definitiva, mas sim de apresentar, e por vezes interrogar, a maneira concreta como é que este núcleo, estrutura e

---

<sup>27</sup> A título de exemplo e de forma muito sintética, e tendo como referência o que diz Ferracini, refira-se os pressupostos da definição deste conceito: *corpo* é algo que não deve ser visto enquanto instrumento mas sim como pensamento em processo, ou seja, ele deve ser concebido enquanto manancial em devir. Por consequência, ao contrário do que defendia a fenomenologia, o conceito de corpo não deve ser entendido, unicamente, enquanto actuante no mundo envolvente, mas também enquanto dinâmica relacional com o espaço da virtualidade. Virtual, neste caso, não se opõe a real, pois considera-se que o virtual é a “zona” potencial de actualização constante das memórias inseridas no corpo.

difunde as pesquisas que desenvolve.

## a) Modos e suportes de divulgação

Sendo o LUME um núcleo de pesquisa e criação, identifico neste projecto os seguintes meios e suportes de difusão:

- 1) Espectáculos;
- 2) Estágios de formação;
- 3) Demonstrações de trabalho;
- 4) Seminários e conferências
- 5) Assessorias a outros projectos de pesquisa e criação;
- 6) Publicações (revista, livros, artigos, DVDs);

A sucinta apresentação que se segue, clarifica e tece, isoladamente, algumas considerações sobre cada um destes elementos. Refira-se, no entanto, que em determinadas situações os mesmos são expostos articulados uns aos outros. Os formatos serão diversos mas o exemplo máximo da sua interligação será o projecto CASA-LUME<sup>28</sup>.

### 1) Espectáculos

Mesmo se os objectivos deste núcleo são mais vastos que a simples criação de espectáculos, o certo é que a apresentação dos mesmos é um dos meios de difusão mais utilizados para partilhar a pesquisa desenvolvida. Como se disse, os conteúdos e as linhas de investigação interligam-se, de forma directa ou indirecta, com os projectos de criação<sup>29</sup>. Não caberia aqui apresentar e tecer análises críticas sobre os diferentes projectos criados pois, para além do mais, ao longo do ponto anterior tivemos já ocasião de referir alguns desses espectáculos. Assim, resta salientar um aspecto mais da ordem da produção: a **Universidade de Campinas, ao garantir uma base económica do seu**

---

<sup>28</sup> A “CASA-LUME”, residência teatral itinerante, é uma acção que engloba várias acções concertadas: entre outras, mostra de obras teatrais, actividades didácticas de formação, intercâmbios com artistas e grupos locais. Trata-se portanto de uma acção que envolve vários tipos de público. Explícite-se: o Lume, na sua qualidade de grupo teatral de pesquisa em artes cénicas, desloque-se para determinado território e aí expõe e exerce, durante um período de tempo, as suas actividades, inseridas agora num novo contexto sociocultural.

Encontrar espaço reais de partilha com outros grupos e artistas do local para onde viajam, é uma das dimensões estruturantes desta acção. Essas trocas devem permitir a valorização das diferenças e a conquista de uma maior clareza e consolidação das propostas dos grupos envolvidos. Em suma, esta é uma das formas que o grupo encontra de melhor exercer e ampliar a sua forma de fazer e pensar teatral, afectando e sendo afectado por uma outra realidade cultural.

<sup>29</sup> Para obter informações sobre os espectáculos criados ver: [www.lumeteatro.com.br/espectaculos](http://www.lumeteatro.com.br/espectaculos).

**núcleo, cria condições para que o mesmo possa desenvolver o seu trabalho sem estar condicionado pela necessidade, premente, de produzir continuamente espectáculos como meio de sustentabilidade. É por isso mesmo que o LUME, nos seus vinte e cinco anos de existência, não conta com a realização de um grande número de criações.**



Figura 9: Espetáculo, *Café com Queijo*.

## 2) Estágios de formação

Orientar estágios de formação é uma das actividades que estes actores-pesquisadores realizem como maior regularidade. Os contextos onde isso acontece são diversos (na sede do núcleo, noutras escolas, universidades, centros culturais, teatros, espaços de companhias), assim como diversos são os formatos (mais longo, menos longos, individualmente, em grupo)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Importa salientar aqui os cursos que em Fevereiro são desenvolvidos na sede do grupo. Em Barão Geraldo, desde 1996, e durante cerca de três semanas, há uma oferta variada de cursos. Cada um dos actores-pesquisadores dirige um ou mais estágios. (Conhecer que estágios foram oferecidos ao longo do tempo, e por quem é que foram dirigidos, será um trabalho que, desenvolvido, nos poderá trazer mais alguns dados sobre este acontecimento e sobre o percurso do LUME). Neste mesmo período, durante o qual vem gente de todo o Brasil e mesmo do estrangeiro, para além dos estágios, existe toda uma outra programação: demonstrações de trabalho, apresentação de espectáculos, encontros e debates, um programa de vídeos ligados ao teatro e à arte, para além da grande troca informal que tudo isto proporciona.

Habitualmente, a denominação e os conteúdos abordados têm, directa ou indirectamente, uma estreita relação com as linhas de investigação definidas. Do ponto de vista dos conteúdos, acrescenta-se que, o objectivo que perseguem não é, exclusivamente, o de transmitirem técnicas mas também o de transmitirem uma postura de pesquisa tal como uma ética, ou seja contaminarem os participantes com seus valores de trabalho e procura. Jesser de Souza explícita: “A partir das sementes que aqui são lançadas, esperamos que os participantes possam olhar para o trabalho do actor de uma outra forma”.

O comentário que retive de um participante num dos estágios ilustrada o exposto:

Depois deste momento, irei voltar para a minha dura realidade de actor. Aqui renovei-me, voltei a acreditar que o trabalho do actor sobre si próprio, esse desejo de aprofundar e de sempre pesquisar, tem sentido. O facto de poder aqui conviver com actores que têm um caminho, uma exigência, uma autonomia e empenho pelo seu próprio trabalho, expõe-me perante a responsabilidade de construir, à minha maneira, o meu percurso. Vir aqui, sobretudo para um jovem como eu, é poder viver o sonho daquilo que idealizo para o actor. Levo comigo a ideia de poder fazer teatro não comercial, diferente daquele que persegue o sucesso ou o estrelato e sem nenhuma ética, e que faz sacrificar o sentido de um percurso artístico.

Todo o posicionamento que acabámos de referir, leva a considerar que a atitude pedagógica com a qual os investigadores se apresentam é a da transmissão: transmitir aquilo que já foi verdadeiramente sistematizado e consolidado. Acrescenta-se que, por detrás daquilo que está a ser proposto nos estágios, pode existir uma pesquisa que já procura novos caminhos, caminhos esses que ainda não estão, no entanto, suficientemente “maduros” ou “incorporados” de modo a serem partilhados. Em suma, a “postura” da transmissão, que norteia o acto pedagógico do LUME, é um dos factores que propicia a forma intensa e convicta com que, em geral, se reconhece a estes actores-pesquisadores quando dirigem estágios de formação. E isso cria a sua própria sedução.

Refira-se, por último, que o LUME, na sua sede, organiza também estágios dirigidos por outros artistas-pedagogos e que abrem à participação da comunidade.



Figura 10: Estágios de formação.

### 3) Demonstrações de trabalho

Demonstração de trabalho, um dos formatos que o LUME utiliza para difundir e partilhar a sua pesquisa, é um “género” misto que pode ser situado, entre o prático e o reflexivo, entre o expositivo e o criativo. Trata-se, assim, de um “objecto” que conjuga e articula a dimensão (in)formativa com a dimensão formal de um espectáculo.

O grupo possui dois tipos de demonstrações: um, onde cada actor-pesquisador apresenta, isoladamente, os seus próprios processos de trabalho, nomeadamente no âmbito do treino e que inclui também o processo de “dramaturgia pessoal” de criação de “matrizes”; o outro, normalmente em grupo, onde se expõem as técnicas e o processo de trabalho utilizados numa linha de pesquisa e que depois são integrados na construção de um projecto de criação.

Pelas características deste formato, e a título de exemplo, levante-se a seguinte questão: no caso de o treino pessoal ser o objecto da demonstração,

pode-se correr o risco de ele se tornar um objectivo em si mesmo?

De forma meramente especulativa diga-se que, pelo lugar importante que o treino ocupa neste projecto, pelo investimento que aí se faz, pode-se efectivamente chegar ao limite de considerar que, neste contexto, o treino é susceptível de poder tornar-se um fim em si mesmo.



Figura 11: Demonstração de trabalho.

#### 4) Seminários e conferências

O núcleo, no seu todo, ou os seus elementos, individualmente são, com frequência, convidados a participarem em seminários e conferências. Os temas e os conteúdos das suas comunicações serão, seguramente, fruto da pesquisa, variando, no entanto, o enfoque e a abordagem de acordo com o enquadramento – entre outros, em teatros, no espaço de trabalho de grupos, em escolas, em universidades. O formato desses mesmos encontros são também diversos. Por exemplo, são unicamente os elementos do grupo que estão presentes ou integrados, individualmente, enquanto especialistas num painel com outros oradores. Neste contexto, os eventos onde participam terão não só uma função expositiva, como é o caso dos encontros onde apresentam, unicamente, o resultado do seu trabalho, mas também devem ser considerados enquanto momentos de aprendizagem e formação dos próprios actores-pesquisadores do LUME. Refira-se, por último, que o grupo, ele próprio, organiza na sua sede encontros, tanto teóricos com práticos, com outros artistas e com outros especialistas, que versam temáticas de interesse e de

investigação para o próprio grupo.



Figura 12: Seminários.

## 5) Assessorias

Participar em outros projectos de pesquisa e criação enquanto especialistas faz parte das atribuições dos actores do núcleo. Com a sua “bagagem” e com a sua experiência, as diferentes possibilidades vão desde encenar todo um projecto de criação, ter uma intervenção prática ou teórica numa determinada área, ou unicamente dar o seu contributo na definição das linhas orientadores e estéticas dum projecto determinado. Neste caso, uma verdadeira pedagogia de apoio ou de acompanhamento implementa-se, o que, em particular no universo das artes, pode ser a mais rica e eficaz.

As colaborações prestadas podem ter diferentes formatos: um carácter pontual ou estenderem-se por uma duração mais prolongada. Os convites e as oportunidades surgem à medida dos conhecimentos e das afinidades. Neste contexto, refira-se, a título de exemplo que, até hoje, vários foram os grupos dinamizados e mesmo criados<sup>31</sup>, vários foram os espectáculos que tomaram forma<sup>32</sup> e também vários foram os projectos de investigação surgidos<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Entre outros, Os geraldos, ParaladosAnjos, Espaço Cultural Semente, Família Burg.

<sup>32</sup> Entre outros, Fuga!, Vão de Passagem, Gaiola de Moscas, Espiral Brinquedo Meu.



Saliente-se o facto de ser, em torno de Campinas, que é mais frequente este tipo de acções se efectivar. Por esta via, estes actores-pesquisadores cumprem também a sua função de ser, no seio do território onde habitam, dinamizadores de proximidade<sup>34</sup>.

## 6) Publicações<sup>35</sup>

As publicações do grupo têm vários formatos: a revista, livros e artigos e material audiovisual. Algumas considerações sobre cada uma desses formatos:

- Revista do LUME - o núcleo publica, anualmente, de há 7 anos a esta parte, uma revista - a revista do LUME<sup>36</sup>. Este documento tem sido, em termos de escrita, uma das montras mais importantes de divulgação do trabalho realizado. Nos vários números, os actores-pesquisadores caracterizam e reflectem sobre a pesquisa desenvolvida, para além de se incluir também artigos de outros artistas e pesquisadores<sup>37</sup>.

- Material audiovisual - no quadro das comemorações dos vinte anos do

---

<sup>33</sup> Entre outros, Aspectos Orgânicos na Dramaturgia de Ator, Memória(s) e Micropercepção, Projeto Fuga! Diálogos entre a dança e o teatro, Conceituações sobre o corpo em arte.

<sup>34</sup> Barão Geraldo é uma pequena cidade que é reconhecido pela enorme quantidade de grupos de teatro. Entre os mais importantes, estão LUME, Barracão Teatro, Boa Companhia. Na origem desse movimento, existe uma espécie de contaminação, existem grupos que encontram a sua linha estética tomando as suas distâncias em relação ao LUME, assim como também existem grupos que têm dificuldade de impor a sua visão, pelo simples facto de existir à sua volta um projecto tão forte como este.

<sup>35</sup> Refira-se que, para além das publicações próprias, existe na sede do grupo, um pequeno centro de documentação, disponível para cada um que a queira consultar. Os livros e as revistas que existem tratam sobretudo temas próximos das linhas de pesquisa do núcleo. Existem também trabalhos de âmbito universitário que foram realizados em torno deste projecto ou que abordam questões afins. Em geral, guardo a sensação de não haver, nos últimos tempos, muitas aquisições, assim como registrei o facto de existirem poucas peças de teatro. Para além disto, existe uma colecção significativa de vídeos de espectáculos, de documentários sobre a construção de projectos de criação e/ou métodos de trabalho, de conferências, filmes, etc. Seria interessante analisar que género de linguagem e que família estética existe predominantemente neste espólio. Estou certo que, a partir desse trabalho, se poderia visualizar, com maior nitidez, os centros de interesse e as referências estéticas do grupo. Para além de tudo isto, o serviço regista e trata muito daquilo que se tem feito e pesquisado neste núcleo. Esta base de dados será um arquivo fundamental para quem queira aprofundar o trabalho desenvolvido, ao longo do tempo, por este núcleo.

<sup>36</sup> A revista, a partir deste ano, deixará de ser editada em papel e passará a ser disponibilizada em formato digital.

<sup>37</sup> Ver [www.lumeteatro.com.br/publicações](http://www.lumeteatro.com.br/publicações)

núcleo, foi editado quatro DVDs<sup>38</sup>. Em termos de conteúdos, à apresentação integral dos espectáculos, acrescenta-se entrevistas com os actores e com os encenadores sobre os processos de pesquisa e criação. Estamos perante um material que foi lançado não há muito tempo e que, seguramente, muito irá contribuir para a difusão do trabalho desenvolvido no núcleo.

- Livros<sup>39</sup> - Para além da tradução e publicação de duas obras de Eugenio Barba<sup>40</sup>, todas as outras publicações de livros (6) são resultado de dissertações académicas realizadas por alguns actores do LUME (incluindo o doutoramento de Luis Burnier). Os últimos trabalhos a serem publicados constituem, no seu todo, como que um esboço de uma pequena colecção.

Do ponto de vista metodológico, todos os estudos que deram origem a estes textos cruzam e interligam a prática com o domínio da reflexão teórica. Sem diferenciar os conteúdos e a especificidade de cada discurso, importa dizer que se trata, em geral, de um tipo de escrita que, pelo seu enquadramento, tem uma certa forma de organizar e apresentar as ideias, de definir e descrever conceitos e práticas.

Passar uma experimentação prática pelo crivo de uma escrita que tem estas condicionantes, pode ser altamente desafiante e clarificador mas também pode ser limitativo e constrangedor. Aquilo que aqui gostaríamos de salientar não é tanto a análise da tipologia de discursos mas sim aproveitar esta oportunidade para levantar a interrogação sobre limites e diferenças da investigação e seus meios de divulgação, no domínio das artes cénicas.

O tipo de pesquisa desenvolvida por um criador, quando este concebe e alimenta o seu próprio projecto criativo, será diferente de quando ele pesquisa para obter um diploma universitário?

Para responder a esta pergunta, que não tem uma resposta nem simples nem definitiva, seria necessário desenvolver toda uma reflexão que tomasse, em geral, em linha de conta, diferenças a vários níveis: objectos de estudo, metodologias, processos de pensamento, assim como tipologias de apresentação dos resultados.

Deixando esta ampla questão em aberto, levante-se, no entanto, uma pequena interrogação ao grupo que enquadra este trabalho: será que as exigências impostas pelo enquadramento académico deste núcleo, ou seja, a necessidade de sempre definirem, de forma objectiva, o trabalho e a pesquisa que se está a realizar, pode, de alguma maneira, levar a um certo tipo de cristalização, tanto nos objectos de estudos como nas poéticas de criação?

---

<sup>38</sup> Kelbilim, o cão da divindade; Cravo, lírio e rosa; Café com queijo; O que seria de nós sem as coisas que não existem.

<sup>39</sup> Ver [www.lumeteatro.com.br/publicações](http://www.lumeteatro.com.br/publicações)

<sup>40</sup> BARBA, Eugénio, *Além das Ilhas Flutuantes*, (Tradução de Luis O. Burnier), Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1991; BARBA, Eugénio e SAVARESE, Nicola, *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*, (Tradução de Luis O. Burnier), Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995

Se respondêssemos afirmativamente a esta questão, partiríamos do princípio que a procura artística tem também necessidade de um espaço de indefinição e incerteza, relativamente aos caminhos e aos processos que se percorre, e que talvez seja do domínio dos críticos e dos teóricos olharem para esse percurso e para esses objectos de forma a caracterizá-los e enquadrá-los. Não se trata aqui, em nenhum momento, de fazer o elogio da não reflexão, mas sim de equacionar os limites de se poder, academicamente, articular pesquisa, criação e difusão.

Poderão existir muitas formas de desenvolver pesquisa e criação artística em contexto universitário. Os actores-pesquisadores do LUME, à sua maneira, neste contexto pouco flexível em aceitar outras metodologias de fazer “ciência”, vão escrevendo, com os seus meios, o seu próprio caminho. Um caminho que ainda tem muitas etapas para serem percorridas até que as artes, sejam aceites, de pleno direito, nesta instituição do saber. O que teremos de aprender? E a que preço? E a instituição universitária o que poderá lucrar com isso, por exemplo, em termos epistemológicos? Será esse o nosso lugar?

## **b) Notas antes de acabar**

1 – Teatro como arte do encontro e da troca - É verdade que este núcleo está inserido num contexto que lhe exige resultados; no entanto, não é lícito olharmos para toda a sua acção como sendo, única e exclusivamente, um meio de dar resposta às exigências institucionais. Bem pelo contrário, para todos estes artistas-pesquisadores, partilhar aquilo que se pesquisa e se desenvolve deve ser percebido, antes de mais, enquanto necessidade idiossincrática de cada um destes actores. O teatro é aqui concebido, na sua base, como arte do encontro. É esta a razão de ser primeira do seu desejo de teatro. Não é por isso estranho que termos como partilha, troca, intercâmbio andem por ali sempre à flor da boca. Como ouvi dizer num dos momentos de partilha a que assisti: “a história do LUME é uma história de encontros e de trocas...”.

2 – Partilha como acto de duplo sentido – Se partilhar implica a acção, tanto de dar como de receber, poderemos perguntar: o que é que estes actores poderão ganhar e aprender quando se expõem ao acto da difusão da sua pesquisa? E quando eles são levados a escrever sobre a sua própria pesquisa, como é que isso pode enriquecer o seu trabalho?

Aquilo de que pude aperceber-me, tendo em conta as discussões a que assisti, é que, para estes actores, ter um “espaço” ou um “palco” onde os resultados de uma pesquisa possam expor-se e discutir-se, é de facto concebido enquanto um dos fortes veículos de auto-avaliação e aprendizagem. Nomeadamente, porque o acto de partilhar impõe a necessidade de melhor definirem e explicitarem a sua pesquisa, tal como o confronto e a discussão.

3 – Difusão e gestão dos recursos económicos – Se os meios financeiros atribuídos pela universidade ao LUME são da ordem de metade do orçamento de que o núcleo necessita para desenvolver as suas actividades, então será

lícito pensar que as acções de difusão promovidas devem também ser vistas enquanto meios de equilíbrio financeiro do grupo. Neste domínio, acrescenta-se que o LUME concorre ainda, habitualmente, a diferentes programas de apoio financeiro (subsídios para a criação, bolsas de investigação, ajudas para publicação...), para poderem desenvolver os seus projectos.

4 – Questões de “imagem” - Como é que o próprio núcleo constrói e gere a representação de si mesmo?

Ao longo dos seus vinte e cinco anos de existência, o LUME vem construindo, progressivamente, através de vários meios, a sua “imagem”. Trata-se de uma “imagem” unitária que foi, no entanto, sendo construída também à custa das acções individuais de cada um dos seus membros. Quando, individualmente, um dos actores realiza demonstrações de trabalho, quando orienta aulas e estágios, quando se envolve em programas de assessoria, está a contribuir para que a expansão de um nome e de uma rede de contactos se amplie. Inicialmente, pensei que a construção dessa “imagem de marca LUME” pudesse ser, unicamente, resultante da qualidade do trabalho desenvolvido, ou seja, que não havia por parte do núcleo nenhuma acção intencional que visasse esse objectivo. Pouco a pouco, fui-me, no entanto, apercebendo do contrário, ou seja, que existe por parte da instituição-LUME, uma reflexão sobre esse domínio, reflexão essa que perspectiva e define estratégias específicas a adoptar. Prova disso mesmo é, por exemplo, a forma como seleccionam os participantes nos estágios de Fevereiro<sup>41</sup>.

O que é que, em geral, se associa à “marca” LUME?

Tendo em conta tanto aquilo que pude sondar como aquilo de que me apercebi durante a minha estadia, cheguei à conclusão que o projecto do LUME, pela sua singularidade e perseverança, constitui no Brasil uma referência para um número significativo de gente de teatro. Em particular, para um “público” que elege a fisicalidade e o treino como grandes pilares desta linguagem artística.

Actualmente, existem já no Brasil alguns actores e grupos que se apresentam, de forma explícita, como sendo discípulos do LUME.<sup>42</sup>

## V – Desafios para o futuro<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Critérios como o território de onde vêm, pertença ou não a determinados grupos, serem ou não participantes que podem contribuir para difundir as ideias, como é o caso de professores, nomeadamente universitários, até àqueles estagiários que são escolhidos para participar, por várias vezes, de forma a fidelizar um “laço relacional” com o grupo, tudo pode ser visto enquanto estratégia de marketing que contribui para a construção e difusão dessa “imagem”.

<sup>42</sup> Jesser de Souza, afirmou, no entanto, que alguns destes actores e grupos só terem tido contacto com as propostas do LUME por via indirecta, ou seja, através de comentários, leituras de artigos ou livros.

<sup>43</sup> Este, como outros domínios que fomos identificando ao longo deste trabalho, constituem uma daquelas áreas onde será importante aprofundar a pesquisa.

Qual é a direcção que este projecto tomará no futuro?

Ao longo da sua existência, o LUME tem encontrado a forma de se adaptar e clarificar o seu projecto, de acordo com os desafios com que se depara a cada instante; a sua longevidade assim o comprova. Mesmo sem conhecermos a fundo as questões que hoje se colocam sobre a mesa ou em cima do palco, refira-se que, actualmente, existem mudanças, tanto internas como externas, que abrem a este núcleo novos campos de interrogação. Especifique-se:

- no domínio sócio-familiar: o facto de existirem actores que constituíram família entre si (dois casais) e o facto das três actrizes terem sido recentemente mães, faz com que haja necessidade de repensar formas de funcionamento e de implicação de todos no projecto;

- no domínio da coordenação científica: o facto da anterior coordenadora científica, a Prof. Susi Frankl Sperber, se ter aposentado e ter sido, interinamente, o elemento mais antigo a chamar a si essa função, exigirá, necessariamente, que o grupo proceda a uma reorganização na sua forma de funcionar<sup>44</sup>;

- no domínio dos fundamentos artísticos deste projecto (aquilo que poderei aqui equacionar, a título de exemplo, não é mais do que simples ideias retiradas das entrelinhas dos discursos): no momento presente, o grupo tem a sensação de ter chegado a um qualquer patamar de “maturidade”. Quer isto dizer, os seus elementos sentem ter acumulado um conjunto de conhecimentos e experiências que lhes permite ambicionar a uma maior visibilidade. E isto, tanto a nível nacional, como a nível internacional. Do meu ponto de vista, e em termos concretos, expandir a sua acção implica dizer chegar a outros públicos, quer seja pelo lado da conquista de novos circuitos para apresentação das criações artísticas, quer seja pela conquista de novos “territórios” para desenvolver e difundir a sua pesquisa. Esta ambição, para se concretizar, não deve portanto ser unicamente vista no âmbito da produção, mas também a nível da re-análise do projecto de pesquisa e criação.

... novas linguagens e novas formas de pensar e fazer teatro têm surgidos nos últimos tempos, e o LUME, para não perder a sua acutilância e a sua actualidade, não poderá deixar de as confrontar. É por isso que, interrogar, à sua maneira, algumas dessas novas áreas de estudo e acção, pode ser um caminho que traga essa pretendida renovação, tanto a nível técnico como a nível estético. É também desta forma que, do meu ponto de vista, se pode alcançar esse desejo justificado de expansão...

Estou convicto que o LUME, através dos seus actores-pesquisadores, auto-críticos e atentos àquilo que se passa à sua volta, saberão, como toda a certeza, encontrar os melhores caminhos para prosseguir e ampliar o seu exemplar projecto.

---

<sup>44</sup> Ver supra p. 3, nota 10.

## BIBLIOGRAFIA

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

COLLA, A. C. **Da minha janela vejo...** - relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERNANDES, S. Formation interdisciplinaire du comédien: une expérience Brésilienne. In: GOURDON, A. M. (Org.) **Les nouvelles formations de l'interprète**. Théâtre, danse, cirque, Marionnettes. Paris: CNRS, 2005.

HIRSON, R. S. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Hucitec, 2006.

REVISTAS DO LUME – Número 01/1998; Número 02/1999; Número 03/2000; Número 04/2002; Número 05/2003; Número 06/2005; Número 07/2009, Campinas, Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Universidade Estadual de Campinas.

Revista Sala Preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas - ECA-USP), 2005, nº 5 - dossiê LUME.

### Geral: livros e artigos

ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**. Portugal: Fenda, 2006.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBA, E. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. **A canoa de papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da

Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidade Cultural e Identidade Profissional, o sentido da Antropologia teatral. In: **A tradição do ISTA**, ISTA, 1994.

CHEKHOV, M. **Para o ator**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

DECROUX, E. **Paroles sur le Mime** - Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Librairie Théâtrale, [1963] 1994.

DE MARINIS, M. **Mimo e teatro nel Novecento**. La casa Usher, 1993.

GIL, J. **A Imagem-nua e as pequenas percepções**; estética e metafenomenologia. Relógio d'Água, 2º Edição, 2005.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. **Movimento Total** – O Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy, “Tu es le fils de quelqu’un”. In: **Europe**, nº 726. 1989.

\_\_\_\_\_. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. Il Performer. In: **Teatro e Storia**, nº 4. 1988.

GROTOWSKI J.; FLASZEN L. Textos e Materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. In: FLACHEN, L.; POLLASTRELLI, C. (Orgs.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, s/d.

PICON-VALLIN, B. **A arte do Teatro** - entre tradição e vanguarda Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto Letra & Imagem, 2006.

PRADIER, J. M. La scène des sens ou les voluptés du vivant. In: **Internationale de L'imaginaire**, Nouvelle Série, nº 2 Maison des cultures du monde, 1994.

\_\_\_\_\_. Le publique et son corps. In: **Théâtre/Public**, nº 120. 1994.

RICHARDS, T. **Al lavoro com Grotowski sulle azioni fisiche**. Milão: Ubu libri, 1994.

RUFFINI, F. Étienne Decroux, un maître. In: **Art du Théâtre**, n° 9 automne 1988, pp.181-184.

\_\_\_\_\_. Le milieu-scène: pré-expression, énergie, présence. In: **Bouffonneries**, n° 15/16, 1986.

SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. **The Grotowski Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1997.

SERRES, M. **Os cinco sentidos**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.

STANISLAVSKI, K. **Minha vida na arte**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **A preparação do Ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **A construção do personagem**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. **A criação do papel**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

TOPORKOV, V. O. Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni. Milão: Ubu libri, 1994.

VASQUES, E. **O que é teatro**. Lisboa: Quimera, 2003.

## Obras colectivas

Le training de l'acteur, ouvrage coordonné par Carol MÜLLER, Actes Sud-Papiers, collection Apprendre N° 14, 2000.

Étienne Decroux, mime corporel, sous la direction de Patrick Pezin, L'entretemps éditions, 2003

## Filmografia

Todos os vídeos editados pelo LUME assim como pelo Odin Teatret Film