

A Independência do Ator - Uma conversa com Carlos Simioni

Entrevista "Ato Ação"
Daniela Fossaluzza e Eliane Pinheiro
Rio de Janeiro¹

Como começou o trabalho com Burnier? Como surgiu o Lume?

Simioni - Eu estudava e fazia teatro em Curitiba. O Burnier chegou da França querendo formar um centro de pesquisa da arte de ator. Ele achava que aqui no Brasil os atores tinham uma coisa fundamental, muita energia, mas não sabiam dosá-la através da técnica. Ele tinha se formado em mímica e teatro e foi convidado por algumas universidades para dar aulas, optando pela Universidade de Campinas, que era uma universidade jovem e oferecia mais possibilidades de pesquisa e de criar esse laboratório. Então, em 84 ele foi para Campinas. Ainda não existia o Departamento de Artes Cênicas; eram aulas de extensão. Neste mesmo ano, eu fiz um curso com ele no Rio de Janeiro, que se chamava "A linguagem do corpo". E quando vi o trabalho do Burnier fiquei fascinado. Ele dizia uma frase: "O ator, ao sair de cena, teria que sair de maca. Teria que ter dado tudo que ele tem para a platéia."

E vendo o trabalho dele, toda essa energia corpórea, eu fiquei cativado. Então, durante o ano de 84, nós ficamos nos encontrando. Eu ia para Campinas nos finais de semana e trabalhávamos juntos; e às vezes eu o levava para Curitiba. Nesse sentido foi uma época de namoro. E eu tinha a certeza que já queria trabalhar com ele. No começo de 85 ele recebeu um sim da Unicamp e eu larguei tudo em Curitiba. Não existia nenhum ator trabalhando com ele. Não existia nem espaço, nada para trabalhar. Usávamos uma sala emprestada da Unicamp, e durante dois anos, de 85 a 87, trabalhávamos todos os dias, só nós dois, ainda sem ter nenhuma subvenção da Universidade, porque toda esta parte burocrática demorou. Sempre tinha gente nova

¹ SIMIONI, Carlos. *A Independência do Ator*. "Ato Ação", Rio de Janeiro. n. 6, p. 12, jul./ago. 1998. Entrevista concedida a Daniela Fossaluzza e Eliane Pinheiro.

querendo conhecer o trabalho do Burnier; então ia, ficava uma semana, saía; outras pessoas vinham. Foi nesses dois anos que surgiu toda a linha de pesquisa. Principalmente a idéia do Burnier: estudar a arte do ator no sentido não interpretativo. Ele acreditava que já havia bastante estudos nesse sentido. Encontrar uma maneira do corpo representar, de representar pelo corpo. Então nós ficamos três anos, apenas eu e o Burnier, e depois entrou o Ric (Ricardo Puccetti). E já nesses primeiros dois anos criou-se o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão - L. U. M. E. Aí, logo em seguida, um ano e meio depois, criou-se o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Todas as salas foram ocupadas pelo departamento e nós ficamos sem sala. Então, emprestamos o salão de festas de uma igreja, com um chão de cimento, onde ficamos por oito anos. Era incrível, porque aos sábados e domingos aconteciam festas para o povo da igreja. Segunda-feira subíamos eu e o Burnier (e, a partir de 1988, também o Ric) com esguicho, rodo, e tínhamos que lavar o salão. Esse era o nosso ritual de começar o trabalho de manhã, muito cedo. Começávamos o trabalho às 5hs da manhã e terminávamos ao meio-dia, porque o Burnier tinha que dar aulas à tarde. Ocupávamos o máximo de tempo que podíamos. Nos encontrávamos às 4:30 hs numa fazenda muito linda e grande que há em Barão Geraldo, e corríamos das quatro e meia às cinco e então íamos para a sala de trabalho.

Como era o trabalho? O Burnier fazia com você ou era só um observador? Ele orientava ou o deixava livre?

Simioni - Ele era só um observador; eu fazia. Na realidade, a idéia do Burnier era não começar a partir de técnicas. Ele tinha trabalhado com Etienne Decroux, com o Ives Lebreton, com uma atriz do Grotowski, e algumas outras pessoas. Ele conhecia técnicas, mas ele falava que não queria ser mais um colonizador aqui no Brasil, trazer e colar nos atores brasileiros uma técnica de fora. A única coisa que existia no começo, e tem até hoje, era o que ele chamava de "energético": o ator expurgando ao máximo, através do corpo, suas energias, e explorando suas potencialidades. Sete, oito, doze horas de treinamento físico energético, sem nenhuma técnica. Era o movimento pelo movimento, o máximo, extrapolar os seus limites até chegar ao esgotamento físico onde o ator parece não ter mais força. E onde encontrar forças para continuar o trabalho, porque ele sabia que tinha mais quatro horas ainda para estar se movimentando?

O que o guiava, era essa dança pessoal, movimentar-se simplesmente, ou havia algum exercício? O que o norteava? Trabalhar equilíbrio, por exemplo?

Simioni - No início era o seguinte: o ator se espreguiçava, tentando ampliar esse espreguiçar no espaço. Essa era a orientação do Burnier: "até você acordar todo seu corpo com esses movimentos de espichar e alongar, levantar do chão e ocupar o espaço." Aí, de repente, você amplia os seus movimentos e tenta saltar para tentar uma energia mais do alto da sala, dinamizando esses movimentos. Ele dizia: "Agora um pouco mais rápido, agora chão (e o ator joga-se no chão, mas não pára o trabalho, só pega a energia do chão). Então você está todo o tempo em movimentos aleatórios, que não tem nenhuma direção; era só expurgar mesmo. Você vai para o chão, salta, se movimenta no espaço, cai, sobe. E ele sempre dizia: "Mais, mais, não pára, mais rápido, não pensa, joga no espaço." Ele queria exatamente cortar a parte racional, queria que o corpo agisse. Aí, depois de uma hora, por exemplo, de total movimentação no espaço, cada vez mais rápido, tentando não pensar, com essa dinâmica, seu corpo vai produzindo um fogo, você vai esquentando. Ele partia do princípio de que energia é entrar em trabalho. Como o ator cria energia? Entrando em trabalho. Depois de uma hora e meia, ele dizia: "O cansaço é psicológico: o cansaço não existe; o cansaço existe porque você não está acostumado a ultrapassar os seus limites. Vá mais além." Quando ele percebia que eu ia perder a força, ele pedia que eu saltasse. Neste momento, se eu estivesse sozinho na sala, já iria me acalmar, talvez parar. Chão, ar, chão, ar. Esses estímulos faziam você continuar. É claro que você, como ator, quer ir além também. Quando você pensava que não ia poder mais, de repente, você entrava em um outro universo, e do instante que você pensou que não ia poder mais até aquele momento já tinham se passado mais trinta minutos. Então era sempre mais, a ponto de toda a sua musculatura ficar completamente viva e pulsante. Era impressionante. Eram sempre movimentos que você não conhecia. Chegava um momento em que, depois de duas horas, você começava a sair do seu corpo, estava em um estado energético com movimentos que nunca fizera antes. Saltos, quedas, não chegava a subir nas paredes, mas eu tinha a impressão de que iria subir. Ele sabia dosar, por exemplo, quando via que eu estava no auge, quando percebia que o corpo estava muito vivo. Ele deixava o ator parar um pouco com essa coisa forte, para tentar se perceber nesse estado. Muitas vezes, quando ele via que eu precisava trocar com alguém, ele

entrava enviando energia e jogando comigo. Aí já era um outro estímulo e nós ficávamos jogando por duas horas e depois ele me deixava. Foram meses somente neste tipo de trabalho.

E tinha música ou era o silêncio?

Simioni - Era sem som, isso é muito importante. Chega um momento em que você quer gritar, soltar a voz e você acaba jogando fora sua energia. Burnier dizia o seguinte: “o som, o vocal, neste trabalho, pode ser um escape do corpo.” Então, era segurar o som para soltar todas as energias pela voz, bem mais tarde, apenas uns seis meses depois. Porque daí a voz já começava a penetrar no corpo, na musculatura. Como ela não saía, ela tinha que ter outro canal. Então, quando ela saiu, vamos dizer assim, ela também saiu uma voz encorpada. Esse foi o prenúncio do que chamamos de “dança pessoal”. Trabalhamos todos os dias, inclusive aos sábados e domingos. O Luís mudava muito de horário também. De repente, eu tinha trabalhado de manhã, ele chegava do trabalho, às seis da tarde, e dizia: “Vamos trabalhar?”. Ele não queria deixar que caíssemos na rotina. Eu ficava exausto, lógico.

E crises? Pensou em não continuar?

Simioni - Olha, não tive não. Tive depois de uns quatro anos. Não tive crise, porque era tão estimulante o trabalho; você, enquanto ator, se sente tão vivo...

Eram descobertas diárias. O que podem ser essas descobertas? E durante os primeiros seis meses, não conversávamos sobre o trabalho nem fazíamos anotações.

Você tinha consciência de todo o processo que acontecia com seu corpo e a sua mente ou foi só quando vocês começaram a conversar que isto ficou mais claro?

Simioni - Não existia isso porque não tinha observação. Nesses seis meses, pelo tipo de trabalho mesmo, não existia. Era uma entrega. Claro que no começo, quando eu estava me espreguiçando, até esquentar, tinha o meu intelecto pensando e observando. Aí, quando extrapolava, a percepção ia num outro sentido. Isso era muito fascinante, porque eu já não me percebia pela via mental. Eu me percebia pela via corporal, pela via energética. É muito difícil explicar isso, não sei se vocês me entendem.

Podemos chamar isso de um outro nível de percepção, de observação?

Simioni - Exato. Durante seis meses nós não conversávamos. Ele tinha medo de que eu intelectualizasse o que estava fazendo. Aí, a partir de seis meses, e olha como foi inteligente também, por isso eu digo que foi o prenúncio da “dança pessoal”, o fato de eu repetir todos os dias o percurso de chegar ao máximo, porque eu acabava repetindo, com isso automaticamente o caminho foi entrando no meu corpo. Eu sei pelo mesmo caminho chegar ao máximo. Foi uma primeira técnica, em que descobrimos como chegar a uma dilatação das energias. Não foi pensada: “ah, então eu passo por aqui e depois ali.” Seis meses de repetição automática e criou-se um caminho, que é pessoal. Depois deste período, teve um momento que foi muito especial. O Burnier precisou sair da sala por algum momento e disse: “Simioni não páre, continue”, e que ele voltaria meia hora depois. Eu não parei. E o fato de eu ficar sozinho me deu uma certa sensação...; uma camada minha, que talvez não saísse por eu estar sendo observado, saiu nesses trinta minutos em que trabalhei sozinho. É o que chamamos hoje de “hipertensão muscular”, de onde toda uma outra qualidade de energia veio para o meu trabalho. Era como passar por mais um nível. Era como se todos os músculos, até então espirrando cada um por si, cada um para um lado, todos eles se encaixassem formando uma única coisa. O meu dedo do pé e a minha orelha eram uma coisa só; não havia separação. Era uma unidade de trabalho muscular, corpórea e que gerou uma tal dilatação, uma tal presença e um movimento específico, muito lento, como uma sintonia de todos os nervos. E o Burnier entrou na sala, viu aquilo e ficou bobo. Aí ele falou: “Continue, continue”. Eu chamo esse estado, hoje, de consciência total, que foi o momento em que o corpo se uniu com o mental e virou um terceira coisa. Foi aí que surgiu a “dança pessoal”. Por um ano e meio ficamos só nesta qualidade de energia. Ela foi se desenvolvendo, passo a passo. Isso gerava um esgotamento físico na lentidão, porque é hipertensão muscular. Depois de três, quatro horas nesse estado, os músculos se relaxavam automaticamente e dava a sensação de êxtase muscular, que era uma outra qualidade de energia. Nesse período, começamos a conversar. A cada sessão de trabalho, sempre por duas horas nós ficávamos conversando. Ele pedia para que eu falasse tudo o que eu estava sentindo e então anotávamos.

É nesse momento que vocês começam a codificar?

Simioni - Não. Porque nós já tínhamos esta experiência. Os primeiros seis meses já foram codificados sem querermos, só pela repetição. Ele via que tinha algo vivo e que se eu tentasse codificar eu poderia mecanizar. Com essa repetição dia-a-dia, eu retomava o que havia feito em um dia e passava por mais um degrau no outro. Então, como começou a codificação? Começou pelo seguinte: eu já tinha uma qualidade variada de movimentação, de estados a que chamávamos de matrizes, quando começávamos a conversar; no final, ele dizia para dar um nome fictício para elas. “Simioni, o que você acha, que nome você daria? Qualquer coisa que venha à cabeça.” Aí começamos a anotar; foi essa a maneira...

Existia uma elaboração nesse código, no sentido de desenhar mais o movimento no espaço, alguma coisa assim, dilatar?

Simioni - Não, isso foi depois. Eu não sei agora quando. A cada matriz, nós brincávamos entre expandir no espaço ou diminuir, ou mudar o ritmo. Isso já acontecia numa segunda fase. Como esmiuçar essas matrizes. Por exemplo, de onde vem o movimento? O Burnier dizia que essa primeira fase era como conseguir ativar a musculatura interna para depois passar a energia para a musculatura externa. É óbvio que não é tão linear assim. Por exemplo, chegamos até camadas internas da musculatura através do esgotamento físico. Essas camadas internas da musculatura geravam, liberavam inúmeras emoções. O meu intelecto, a minha imaginação sempre era muito preta, não tinha absolutamente nada. Eu ficava seis horas fazendo movimentos e não tinha muletas, tais como contextualizar ou concretizar em imagens tais movimentos.

Por que codificar?

Simioni - É importante codificar, porque se eu tivesse feito tudo isso e não tivesse codificado, como seria? Seria uma experiência terapêutica, só, não seria teatro. A preocupação do Burnier era que eu, realmente, soubesse sempre repetir, não só a técnica corporal, mas a vivacidade de tudo isso; que eu conseguisse retomar o trabalho nessa camada interior da musculatura, onde está toda a organicidade, onde brotam as emoções do ator. Posso falar muita coisa sobre isso. A emoção no sentido de emoção não-fixa, não é “tristeza é isso”, mas emoções em movimento, algo que você dilui no seu corpo. Então, por exemplo, eu nunca tentava trabalhar em cima do pensamento: “isso é uma tristeza ou isso é bom”. Nada. Eu só me deixava vivenciar por

essas emoções e perceber o canal muscular, por onde essas emoções recuavam e onde elas nasciam, para poder retomar.

Esses locais por onde essas emoções nasciam e recuavam têm a ver com o que chamamos de centros, determinadas partes do corpo?

Simioni - Exatamente. Mas eu não sabia nada de centros, na época. Aí você vai começando a perceber que cada emoção está conectada a distintos centros. Trabalhávamos muito, a princípio, essa região do abdome e do quadril, o animalesco. Você vai abrindo portas, vivenciando. Chega um momento em que as suas camadas energéticas vão tomando conta de você, já não é mais o nível muscular que trabalha. Se energia é entrar em trabalho, você vai entrando, vai criando, a energia vai se tornando palpável e você vai penetrando camadas cada vez mais sutis. São portas que se abrem. Então você pode não mais pensar no corpo enquanto corpo muscular, mas enquanto gerador de energia e começar a trabalhar diversos níveis sutis de energia. Neste ponto não acaba o trabalho; você vai codificando uma gama muito grande de matrizes energéticas e elementos técnicos, e vai criando o seu universo de ator. Você usa para um espetáculo determinadas coisas que descobriu e que já estão codificadas, e para outro, pode usar elementos que nem estão codificados, mas apenas a maneira como você se coloca em cena, sua presença cênica. Fizemos um espetáculo recentemente (refere-se ao espetáculo “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta”, cuja estréia foi em setembro de 1997), que foi dirigido pela japonesa Anzu Furukawa, que trabalha butoh, e que não tem nada a ver com esse nosso trabalho. Eram outros movimentos que não eram os meus. Mas, a questão é: como você dá vida e consegue colocar presença nesses movimentos aprendidos? É um trabalho que não fica escasso, pelo contrário, dá asas ao ator.

Eu e o Burnier ficamos mergulhados quatro anos somente nesse trabalho: como o ator consegue dilatar seu corpo, as suas energias e como ele consegue dar-lhes congruência no espaço; como ele consegue reproduzir e retomar todas essas partituras corpóreas que vai desenvolvendo durante essa busca pessoal; como esse ator consegue fazer um mergulho dentro dele mesmo e através desse mergulho trazer aquilo que está mais escondido, que está mais entranhado no seu ser. Como consegue trazer à tona, dar corpo a isso ainda por cima dar corpo teatralmente? Este investimento, esta corporeidade não se pode ser encontrada no corpo cotidiano, porque

não procuramos o naturalismo no ator: o ator para Burnier e para mim busca a presença dilatada. Chamamos este treinamento de dança pessoal e a partir daí, ele tem o seu universo; e a partir do seu universo ele pode voar. Mas esse universo precisa ser muito bem ancorado em técnicas que possibilitem esse ator a se segurar para não se perder.

E como entra a influência do Eugenio Barba (Odin Teatret) nesta história? Essa experiência começa em 1984. Burnier já conhecia o Barba e já tentava, através do Lume e da Unicamp, trazê-lo para o Brasil, fazer essa ponte. Hoje sabemos que há muitos pontos em comum entre os dois trabalhos. Tente situar em que momento há essa aproximação.

Simioni - Antes de chegar ao Brasil, o Burnier conheceu o Odin e ficara fascinado por encontrar um grupo do Ocidente que primava pela técnica corporal. Ele não conhecia profundamente o Eugênio Barba. Ele assistiu a um espetáculo do Odin e foi até a Dinamarca para conhecê-los melhor. Ele sabia dos princípios do Barba, porém, ele não queria colar em mim esses princípios. Proibiu-me de ler Grotowski e Eugênio Barba. Nosso trabalho foi puríssimo. Nem o Burnier sabia no que ia dar, quando começou. Quando surgiram os primeiros indícios, depois de seis meses, ele dizia: "Eu não sei Simioni, eu não sei". Nesse período, não entrou nada do Barba. Se o trabalho tinha os princípios da Antropologia Teatral, tinha-o somente na cabeça do Burnier. Eu me lembro que fiquei muito bravo quando li "Além das Ilhas Flutuantes", do Eugenio, e que mais tarde foi traduzido pelo Burnier, por mim e pelo Ricardo Puccetti. Disse a ele: "Por que você nunca me falou desse grupo, nunca me relatou que há atores que fazem isso? "Porque não era o momento", disse ele. Foi o Lume que trouxe o Eugênio pela primeira vez ao Brasil em 1987 Não pôde ser o Odin todo, porque sairia muito caro. Vieram a Iben Nagel Rasmussen, o César Brie e o próprio Barba para São Paulo, Campinas e Rio. Mais tarde, em 1989, entraram no Lume técnicas de treinamento de ator mais definidas, como a "Dança dos Ventos", o "Samurai", e outros elementos técnicos, que desenvolvi com Iben, na Dinamarca, por estar participando de seu grupo. Só que nós continuamos fazendo o que estávamos desenvolvendo. Na primeira parte era o nosso trabalho - que chamávamos de energético - e numa segunda parte trabalhávamos com técnicas de treinamento.

Por que fazer essas técnicas que já estavam codificadas e que eram aplicadas em vocês?

Simioni - Porque queríamos ver como uma técnica já elaborada por outros atores funcionaria com o método que estávamos criando. O Burnier sempre pensava no confronto do nosso com o do outro. Às vezes, começava por outras técnicas emprestadas, técnicas de treinamento que copiávamos. Então a questão era: o ator consegue ficar pleno, vivo, presente, com essas técnicas?

Essas técnicas, de alguma forma, tornavam-se suas? Quais as diferenças entre técnicas que lhe são aplicadas e as que nascem de você? Pode-se dizer que eram caminhos diferentes que levavam ao mesmo lugar?

Simioni - Eu não sei dizer isso, sabe por quê? Porque eu, enquanto ator, já tinha uma via. Eu sabia trabalhar com vida, estar plenamente em trabalho, vamos dizer assim. Quando copiava outras técnicas, eu não copiava sem saber. Pegava e colava uma técnica no meu corpo e transcendia essa técnica com o meu treinamento, com aquilo que já tinha, a partir do meu ponto de vista. É diferente de pegar um ator 'virgem', que nunca trabalhou o corpo, e ensinar uma técnica de fora, colada. Ele vai entrar na execução mecânica da técnica primeiro. Essa é a diferença entre o Lume e o Barba. O Lume pega o orgânico e o transforma em técnica. O Barba pega a técnica e tenta chegar ao orgânico. E consegue: você vê os atores, a Iben, por exemplo, é fantástica.

O Ricardo Puccetti fala sobre uma diferença fundamental do trabalho de vocês e do Odin. No Odin eles trabalham em cima de determinados exercícios, buscam determinadas seqüências que são elaboradas, que se codificam, enquanto no trabalho do Lume, no caso da "Dança Pessoal", ia-se trabalhando, e no decorrer do tempo o que fosse recorrente era o que era para voltar; poderia até ter sido interessantíssimo no primeiro e no segundo dia, mas se não retornasse é porque era para ser esquecido. Era uma espécie de codificação natural?

Simioni - Exato, o trabalho ia-se codificando por si só. O que era superficial ia escapando. O que o Burnier queria, ele conseguiu, e talvez suas conquistas sejam novas, abrindo novos horizontes para o trabalho de ator. Por que considero novo? Normalmente sempre se parte do mecânico, da técnica, para chegar à vida, ou se trabalha com o orgânico, mas sem a técnica, o que pode levar a uma dispersão. No Brasil acontece muito isso. Os atores fazem improvisações, ficam se

jogando, tudo muito orgânico, explosivo, mas não conseguem retomar. Eu acho que o Burnier foi construindo uma metodologia que junta as duas coisas. Assim, nada é frio, puramente mecânico. É esse o elogio que eu faço ao trabalho do Luís Otávio. É essa a sua contribuição: criar uma técnica viva. Por exemplo, eu trabalho com a Iben¹, atriz do Odin, num grupo que já existe há dez anos, com atores de vários países. A Iben desenvolve técnicas conosco; assimilo essa técnica, e quando a recebo da Iben já a recebo com vida. Não consigo executá-la apenas mecanicamente. Mas alguns outros atores pegam apenas o elemento mecânico do trabalho, e a Iben diz que são atores perfeitamente técnicos. Ela diz “fulano, você tem que acordar, se não você não vai conseguir, vai ficar só na reprodução. Eu não quero ver corpo, eu quero ver a energia que sai do corpo.”

Quando você fala da técnica do Burnier você está se referindo a toda uma metodologia, um processo que leva à codificação de um material que surge espontaneamente do ator?

Simioni - Sim. Eu queria ressaltar uma coisa que acho muito importante. Vocês podem perguntar. “Ah, mas então, coitados dos atores que não vão poder fazer isso, porque nunca vão poder ficar três anos e meio fechados numa sala”. Vejam bem, este foi o processo de elaboração. Partimos do zero; nada estava pronto. Hoje, não é mais necessário todo esse estágio; já se sabe o caminho. Se eu quiser ainda que nunca seja rápido - consigo passar esse caminho em um ano de trabalho, ator descobrirá também o seu próprio universo. Com os novos atores fizemos isto; eles passaram por esse processo. Porque eles entraram numa fase do Lume, em que a elaboração já estava pronta. É claro que agora continuamos a transmitir a nossa técnica e metodologia a um ator e aprofundamos a nossa pesquisa.

Como transformar esse treinamento do ator em técnica de representação? Como transpor tudo isso para o palco?

Simioni - Não adiantava descobrir tudo isso se não funcionasse para o teatro. Bom, juntando todas as matrizes, eu tinha, mais ou menos, nove horas de trabalho. Nessa fase do trabalho já tínhamos

¹ Iben Nagel Rasmussen veio ao Brasil em 1987, havendo conhecido o Lume. Em 1989, Iben decidiu transmitir sua técnica a 10 atores espalhados pelo mundo. Luís Otávio Burnier achou boa a oportunidade de abrir para um ator como eu, Simioni, o espaço, as relações e técnicas do outro grupo - e ao mesmo tempo ser capaz de levar as técnicas do Lume para outros atores. Por isto comecei a trabalhar com Iben Nagel Rasmussen, o que não interrompi até hoje.

codificado todas as vozes. Havia o corpóreo e o vocal. Não eram palavras, eram sons e musicalidades. Como transformar tudo isso em espetáculo? Pegávamos o cerne dessas matrizes e fazíamos combinações, como se fosse um quebra-cabeças. E assim, íamos invertendo a ordem, experimentando, misturando. Fomos construindo uma seqüência. O Burnier selecionava os momentos de corte de uma matriz para outra; alguns momentos de maior intensidade de uma com menos intensidade de outra; foi elaborando até que se chegou a um resultado, uma seqüência que durava cinquenta minutos. Daí ele percebeu: “Bom, agora eu já tenho o espetáculo. A partitura do corpo e da voz, a partitura do ator.”

Esse espetáculo era o trabalho de vocês? Não tinha um tema?

Simioni - Achar o tema foi o passo seguinte. O que esse material diz? “Ah, eu não sei, quer dizer muita coisa”. Então, ele chamava alguns convidados para ver - pessoas que ele conhecia, em quem ele confiava. Chamava para que dissessem o que é que aquilo dizia. “Ah, essa coisa fala muito sobre o extremo, o extremo da dor, da beleza”. Então era isso. Procurávamos também temas que cabiam no que estava ali. Daí fuçamos vários temas, lemos bastante e caiu-se em Santo Agostinho.

Como seria um processo que já trabalhasse com o texto desde o início e em que a corporeidade do ator surjisse já com o texto, voz e corpo, juntas, vivas desde o início?

Simioni - Não sei, não fizemos essa experiência. Fizemos uma experiência no Lume com uma peça de Nelson Rodrigues, em 91, mas já na segunda fase, com os atores que entraram depois. Mas foi utilizando a técnica da mimesis corpórea do Lume.

Você acha o seu processo de trabalho similar ao que Grotowski fez com o Richard Cieslak no espetáculo “O Príncipe Constante”?

Simioni - Acho que o Lume tem mais a ver com o Grotowski do que com o Barba.

Por que o Grotowski trabalhou justamente com o Cieslak em cima de sua memória emotiva corporal. Não pegou um texto. Depois que se chegou a uma partitura de ações é que entrou o texto, que, segundo ele, fluía de acordo com o que estava elaborado, sem influenciá-lo estruturalmente. O Cieslak dizia que pouquíssimas vezes trabalhava com ações objetivas do personagem, ligadas ao enredo da

história do espetáculo, que é como se faz convencionalmente. Como foi isso com você? Como foi a relação do trabalho que você já tinha com a junção de novos elementos: cenário, texto, luz e etc?

Simioni - Eu acredito que o Grotowski deve ter encaixado esse texto em cima das ações vocais do Cieslak, que já eram dominadas por ele. O resto é simples. O cenário é um cenário; está ali. O ator amolda-se um pouco a ele. Por exemplo, tem a mesa, a cama onde deita o “Príncipe Constante”. Aí ele pode até modificar alguns detalhes, ajustar a ação àquele cenário: é a carpintaria do espetáculo. O Burnier fazia muito isso também: “Aqui, não vá muito alto, não cresça muito, vá só até a metade”. É o trabalho do diretor em conjunção com o trabalho do ator. Não estávamos pesquisando a linguagem cênica; não tínhamos noção da linguagem cênica. Este não era o foco principal. A princípio o Burnier tomou emprestada a maneira do Barba dirigir - porque confiava nesse método - para poder dirigir “Kelbilim, o cão da divindade”, o espetáculo que construímos, com todo esse processo de trabalho que levou quatro anos.

Certa vez você falou que, de um modo geral, as pessoas comentavam que o trabalho dos atores do Lume era fascinante, mas o espetáculo nem tanto.

Simioni - Sempre é assim no Lume. Porque não estamos pesquisando a linguagem cênica, não dá tempo, não é possível, ainda. O Burnier, quando criou o Lume, falou assim: “Simioni, preciso de você por vinte anos; se você quer vir para cá, venha para ficar vinte anos, porque preciso desse tempo para chegar até o final dessa pesquisa.” Até vacilei, precisei pensar. Eu nunca tinha pensado vinte anos. Foram necessários dez anos para pesquisar essa linguagem do ator, esse ator que não interpreta, que representa: o ator dilatado. O Luís Otávio estava pesquisando a direção a partir deste tipo de ator. Com a morte de Luís Otávio, ficamos eu e o Ric na função de direção. Por isto os espetáculos do Lume não são totalmente acabados, com uma linguagem de diretor. Por outro lado, os espetáculos têm a característica de terem sempre o ponto de vista do ator, o que também é bem interessante. Aí você pode perguntar: mas por que vocês não chamam um diretor para dirigir? É muito delicada essa situação. Teria que se chamar um diretor não para dirigir um espetáculo, mas para conhecer e entrar em todo o processo, vivenciá-lo. Do contrário, ele iria chegar com a idéia dele e diria é assim e assado. Seria um retrocesso. Nesse primeiro espetáculo, por exemplo, o Burnier fez o seguinte: ele

fez uma primeira montagem e aí soltou para o público, e o que ele percebia que funcionava, trazia de volta numa segunda versão. O “Kelbilim” teve quatro versões, até chegar à obra final. Esse ano (1998) faz dez anos de espetáculo. É de praxe no Lume continuarmos apresentando todos os espetáculos que criamos, em sistema de repertório.

Como é a questão da repetição; corre o risco, no caso de um espetáculo, de se perder a vida?

Simioni - Nunca. Era muito engraçado, porque o Burnier dizia, quando estava montando o espetáculo: “Simioni, vamos repassar rapidamente o “Kelbilim”, tecnicamente, para verificar algum detalhe”. Eu não conseguia. Eu nunca consegui passar o “Kelbilim” a frio, nunca. Nunca consegui passar o clown a frio; nunca consegui fazer nada a frio.

Você tem necessidade de se aquecer, alongar para fazer o trabalho?

Simioni - Você vai adquirindo uma segunda natureza - esse corpo dilatado. No começo é difícil, mas chega um momento em que você já tem no seu corpo essa vivacidade, o seu corpo já vivenciou muito muscularmente. Então não é preciso mais um trabalho intenso de aquecimento. Agora, o risco existe se o ator parar de treinar. Não digo, é claro, um treinamento de oito horas, mas se você não tiver uma manutenção do seu trabalho, todos os seus canais vão bloqueando, vão entupindo novamente.

Você disse, uma vez, que a Iben falava de três aspectos no trabalho do ator. Fale um pouco sobre isso.

Simioni - São as quatro energias, os quatro níveis do trabalho do ator, e que ela acha importante trabalhar: a energia do samurai - o samurai trabalha com a força, com o “corpo pedra”, tonificado; a energia da gueixa - que é feminina, suave, com muita fluidez; a energia do velho - e aqui entra um outro lado do ator, talvez o ator mais maduro, pois o velho não desperdiça nenhum gesto, pensa no que vai fazer; e, por fim, o Clown, que é a energia que permite que a qualquer momento você voe.

Chegou um momento em que vocês precisavam de novos horizontes, novos caminhos? Como entrou o trabalho do Clown no Lume?

Simioni - A coisa não é pensada, assim: “Ah, agora acabou, parou, não consigo fazer mais nada, o que vamos fazer? Clown.” Nem sabíamos direito o que era Clown. Eu e o Burnier ficamos mergulhados quatro anos somente no trabalho da dança pessoal. O importante disso tudo é que depois deste período chegamos a esse ator dilatado, com suas extremas sensações corporificadas. Chegou um momento em que o ator esbarrou em um caminho importante que foi: ele não tem mais por onde prosseguir; explorou ao máximo. Isso dentro do trabalho que realizamos no Lume, nessa pesquisa diária, de oito horas por dia, nessa busca por treze anos. Esse ator dilatado tem caminhos, mas faltam-lhe dados. E foi nesse momento que entrou o Clown em nosso trabalho. E foi nesse momento que entrou o Ricardo Puccetti, em 1988. Mas, por que o Ric? Fazíamos vários estágios com pessoas, porque queríamos mais atores. O Ric foi um dos caras que fez diversos estágios e quis ficar. Ele entrou no mesmo processo de trabalhar sua dança pessoal, de se dedicar ao treinamento energético e técnico por oito horas diárias etc, mas o Burnier soube captar uma coisa muito importante: além da vontade de trabalhar o ator, o Ric tinha grande interesse pelo clown, algo que fazia os seus olhos brilharem. Éramos dois atores: um que estava mergulhado, e outro que estava chegando, querendo mergulhar, mas que veio com essa energia latente diferente e que o Burnier incorporou em nossa pesquisa. Fomos satisfazer o desejo dele, e ver o que era o clown, que buscava energias frágeis, delicadas, humanas, dóceis, ternas, algo mais inocente e sutil. Era outro lado de nosso trabalho, também tentando trazer para o corpo do ator. O que queríamos? Era buscar essas energias e dar corpo a elas, sem a intenção, então, de exagerar a dilatação corpórea. Portanto, timidez, alegria, desdém... Só que a nossa preocupação não era que o clown buscasse de fora esses movimentos, mas que tudo saísse de dentro dele. Como se abrissemos o corpo com um maçarico, no peito do ator. Protegido pela máscara, o nariz vermelho, o ator ou o clown pode se soltar, se deixar levar e codificar tudo o que descobrir.

O Burnier também tinha um clown?

Simioni - O Burnier tinha um clown que fora fruto do trabalho com Philippe Gaulier, na França. Só que o Luís quis, também, criar uma nova maneira de se trabalhar o clown. Ele falava assim: “se o clown, o ator, tem que se abrir e mostrar todas as fragilidades, é preciso protegê-lo. Eu vou protegê-lo, colocando esses clowns num retiro. Eles vão ficar onze dias só trabalhando, sem contato com o

mundo exterior”. Foi o Burnier que criou o “Retiro de clown”. Ele era um cientista da arte; queria ver o que acontecia se fechasse quinze paspalhos dentro de uma sala. O retiro acontecia em uma fazenda, na cidade de Louveira, próximo a Campinas. Ele foi muito corajoso porque fazia este trabalho sozinho. Hoje, eu e o Ric fazemos o “Retiro de clown” em dupla, e eu jamais o faria sozinho. E o Burnier sozinho, segurava a barra, mexia fundo em cada um. Ele pegava o ator e aquilo que você nunca pensou que existia dentro de você aparecia no retiro. Aquilo que você sempre escondeu. Então o pessoal ficava completamente sem chão. E tinha que ter um cara para segurar todas essas pessoas. E dava resultados belíssimos. Você saía daquele retiro como se tivesse acabado de, literalmente, nascer. Como funciona o retiro? Basicamente é você, o tempo todo, ficar em situações de constrangimento para que possa liberar aquilo que você tanto protege. Situações que você não espera, não tem como se proteger e, então, você reage de uma forma como nunca esperou. É uma descoberta, mesmo. O estar em retiro cria essa possibilidade. Todos estão protegidos da sociedade. Cria-se uma harmonia entre os quinze que estão ali, porque estão todos vivenciando a mesma coisa. É como uma irmandade e você confia nas pessoas porque você vê que todos estão inteiramente expostos, de uma forma igual.

Você pode ter mais de um clown? Porque o ator percebe muitas veias, muitas energias diferentes.

Simioni - Eu acho que é um só. Porque o clown nada mais é do que você. São os lados que você sempre esconde. Uma pessoa que tem vários clowns, é como se criasse personagens. O clown não é personagem, entende? Por exemplo, o meu clown tem o lado feminino e o lado masculino, a dona Gilda e o Carolino. Não há diferença: só dois nomes, porque há dois nomes, mas é a mesma coisa. Quem conhece o Carolino e vê a dona Gilda, percebe que são até os mesmos gestos, apenas um pouco mais reduzidos no espaço.

Em que nível você acha que o trabalho do clown contribui para o trabalho do ator?

Simioni - Eu vou dizer uma coisa que acho que nunca falei para ninguém. Deve ser bobagem. Todo esse trabalho que fiz antes e que descrevi, me deu uma certa soberba enquanto ator. Eu sabia que eu era talvez o único no mundo, ou o único no Brasil. Essa parte da dança pessoal, essa coisa de dilatar suas energias, das pessoas verem e

ficarem bobas (nossa, mas esse ator!). Tinha uma mancha no meu trabalho: era o meu narcisismo. Eu adorava fazer o que eu estava fazendo, entende? O clown tirou essa mancha. Porque, para deixar nascer o clown, você tem que receber uma bordoadada. Ver todo um lado seu que você não conseguia ver, perceber que você é uma merda. A humanidade do clown foi a grande contribuição para meu trabalho.

Com relação a uma possível publicação dessa metodologia que vocês desenvolveram, você acha que se corre o risco, quando se transforma uma experiência em método, das pessoas buscarem, nesse método, uma muleta, um trabalho fácil, rápido, um manual?

Simioni - Você pode passar a metodologia para se chegar a essa técnica pessoal, mas não a técnica pessoal.