

Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano

Renato Ferracini

Introdução

O LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP vem pesquisando, desde 1985, técnicas não-interpretativas de representação para o ator. Acabou consolidando, durante esse tempo, três linhas básicas de pesquisa: A Dança Pessoal (termo utilizado para definir a dinamização de energias potenciais do ator), O Clown e a utilização cômica do corpo e finalmente a Mimesis Corpórea, que pesquisa a transposição e a teatralização de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. Essa metodologia tem como objetivo, além de codificar e sistematizar uma metodologia de representação para o ator, imitar e levar a público as corporeidades/vocalidades do brasileiro.

Portanto, esse trabalho pretende mostrar e discutir essa metodologia não interpretativa de representação, abordando desde seus aspectos primeiros de pesquisa de campo, na coleta de material físico, vocal e textual nas viagens realizadas pelo interior do Brasil, passando pela corporificação dos elementos observados e pesquisados e sua posterior teatralização, até chegar aos aspectos de interiorização na relação ator/material de campo.

Além disso, parte do material de campo e de treinamento cotidiano do ator, foi digitalizado e organizado em CD-ROM (em anexo) para melhor substancialização dos conceitos e métodos apresentados nesse trabalho, e também pode fazer parte integrante da apresentação e discussão no grupo.

Devemos esclarecer que, para melhor entendimento desse trabalho, faz-se necessário explanar, em maiores detalhes, o tipo de material teatral específico que servirá como base para as experimentações propostas. Faremos também, logo nessa introdução, uma rápida conceituação dos termos técnicos importantes para melhor entendimento, como a diferença entre representação e interpretação, arte não-interpretativa, ação física como menor célula nervosa do ator, o treinamento técnico e energético e a importância da criação de um vocabulário de ações físicas para o ator, além de, em rápidas palavras situar o LUME como centro de pesquisa criador dessa metodologia.

Sobre o LUME

O LUME é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam na experiência de Luís Otávio Burnier (1956 – 1995) em seus oito anos de treinamentos e

pesquisas na Europa. Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da Mímica Corporal e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali).

Após essa experiência, Burnier retornou ao Brasil com a ideia de criar um centro de pesquisa da arte de ator, que combinaria o conhecimento adquirido na Europa com elementos da cultura brasileira. Em 1985, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti estabeleceram o LUME. A partir de 1994, o LUME aumenta sua equipe de trabalho com a chegada de novos atores-pesquisadores: Renato Ferracini (o autor desse trabalho), Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Jesser de Souza.

O objetivo do Núcleo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – suas técnicas e métodos de trabalho. Não está apenas preocupado com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator enquanto pessoa, enquanto filho de determinada cultura e enquanto profissional do palco.

A meta das buscas do LUME é concentrar-se no *como* fazer, pois entende que, no domínio da arte, a técnica e a criação são inseparáveis. Por esse motivo, ao longo dos anos, o LUME elaborou técnicas corpóreas e vocais de representação a partir da corporeidade pessoal de cada ator. Além disso, estabeleceu fortes conexões de trabalho com grupos e indivíduos de diversas partes do mundo como Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussem e Kai Bredholt (Odin Teatret – Dinamarca); Natsu Nakajima (Mestre de Butoh – Japão); Nani Colombaioni (mestre de clown, Itália). Cada um destes grupos e/ou indivíduos em sua própria metodologia e oferecem ao ator diferentes caminhos e possibilidades de trabalho.

Conceituação

Interpretação/Representação - Diferenças

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

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

De maneira oposta, o ator que *representa* busca sua expressão através de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas. Poderíamos dizer que a “personagem”, para o ator que representa, vem antes do texto, já que ele possui um vocabulário de ações físicas e vocais codificadas que poderá emprestar a qualquer momento ao personagem. Assim, quando esse ator vai montar o espetáculo, ele já tem todo o material físico e vocal que dará vida à peça. Sobre isso, versa Luís Otávio Burnier:

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

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

Existe aqui um paradoxo: ao mesmo tempo em que o ator “ilude”¹ o espectador, dentro do contexto da cena montada e estruturada, ele mostra toda sua veracidade e a sua vida, através de suas ações físicas e vocais, que são independentes e descontextualizadas em relação à cena.

¹ A “ilusão”, nesse caso, não é uma intenção; mas é consequência natural.

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

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

Como premissa básica podemos ter, então, uma primeira definição da diferenciação entre Interpretação e Representação: a *Interpretação* está intimamente relacionada com o texto dramático. O *intérprete* funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de seu personagem são retirados a partir do texto e/ou em função deste. Sobre um ator *interpretativo*, Etienne Decroux conceitua:

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

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

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

Todos os atores-bailarinos do teatro Oriental (Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, Odissi, Teatro Baliês), assim como os de técnicas codificadas Ocidentais como o Balé Clássico ou a Mímica Decroux, não partem do princípio da identificação psicológica ou da interpretação de um texto. Eles partem de elementos objetivos que são *apreendidos* durante anos de aprendizagem e treinamento. Eles buscam usar o corpo de maneira diferenciada, *extracotidiana*, utilizando, para isso o que Eugenio Barba chama de *técnica de aculturação*, onde o ator busca renegar o natural “*se impondo um outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de aculturação forçado, imposto de fora, como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano*” (Barba, 1989 : 29).

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

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

Se analisarmos atentamente os princípios e as bases de sustentação, tanto de técnicas *aculturadas* como *inculturadas* de representação, chegaremos a princípios de utilização do corpo que são comuns entre si. O estudo desses princípios comuns entre essas diversas técnicas codificadas de representação para o ator, nos levaria ao estudo da *Antropologia Teatral*, que é importante ponto de referência, mas não o objetivo principal desse trabalho.

Sinto-me tentado a fazer uma relação direta entre as técnicas de *aculturação* e *inculturação* e o modo *não-interpretativo* de representar. Nesse caso, a *representação* subentenderia a necessidade de uma *técnica aculturada ou inculturada* de utilização do corpo e da energia, portanto, *extracotidiana*. Poderíamos dizer que, partindo dessa premissa, os atores que se utilizam de *técnicas aculturadas* de representação (como os orientais, por exemplo) ou aqueles que possuem uma técnica *inculturada* ou *pessoal* de representação (como os atores do Odin Teatret, por exemplo) *representam*, e não

interpretam, pois se utilizam de princípios corpóreos e energéticos objetivos, apreendidos como a base da articulação de sua arte. Assim sendo, os *teatros orientais clássicos, com seus atores bailarinos aculturados, e o teatro ocidental, com seus atores inculturados [...] são análogos no nível pré-expressivo.* (Barba, 1995:190).

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

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

Da Pré-Expressão à Expressão

Pré-expressividade - o alicerce

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

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

*O nível que se ocupa com o **como** tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, **como** o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo[...]. Este substrato está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade, pelo espectador. Entretanto, mantendo esse nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo*

principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo, pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o bios do ator. (Barba,1985:188)²

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

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

Ação Física - A Poesia Corpórea³

Podemos dizer que a ação física⁴ é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É através dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier a ação física é a poesia do ator.

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

O que é um gesto se olharmos do exterior? Como reconhecê-lo? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. 1º exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski demonstra), e os da

² Grifos-negritos meus.

³ Todos os conceitos discutidos nesse sub-ítem Ação Física – A Poesia Corpórea - foram baseados na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier, A Arte de Ator – Da Técnica à Representação – passim – páginas 49 à 77

⁴ Todos os conceitos relacionados, aqui, à ações físicas, podem ser aplicados, também, às ações vocais, pois não desvinculamos a voz do corpo. Assim, quando fala-se em ações físicas, pode-se ler *ações físicas e vocais*.

cidade assim (demonstra o mesmo movimento partindo das mãos.). Este é o gesto. Quase sempre se encontra na periferia, nas “caras”, nesta parte das mãos, nos pés, pois muito freqüentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário, a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo” (Grotowski in Burnier, 1994:40)

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

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

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

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

Intenção

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

Para o ator, esse estado muscular em tensão só existe na medida em que seja corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor, esteja conectada com algum objetivo fora de nós. Podemos chamá-la mais precisamente de intenção muscular.

Élan

O *élan* de uma ação pode ser entendido como o seu “sopro de vida”, ou seu “impulso vital”, algo de enigmático, de conhecido, porém não explicável, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. É o elemento que leva a intenção ao impulso; é a *vontade* que leva à concretização da ação no tempo e no espaço.

Impulso

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

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

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

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

Movimento

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

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

tempo são completamente independentes. A variação desses elementos no tempo e no espaço, sua omissão e segmentação pode ser denominada, no âmbito do trabalho do LUME de **variação de fisicidade**⁵

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

Energia

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

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

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

⁵ Voltaremos a esse conceito de variação de fisicidade mais adiante.

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

A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato dessa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas. (Barba e Savarese,1995:74)

Organicidade

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

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

Como percebemos, organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado.

Precisão

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

* * *

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

Como visto, a conexão *ação física & energia potencial* do ator é fundamental. É o que vai dar vida às ações físicas, transformando-as em *ações vivas*, e a técnica em *técnica-em-vida*. *Somente assim, seguindo o pensamento de Artaud, ele conseguirá atingir seu público, dinamizando nele também, energias potenciais.* (Burnier, 1994:78)

Esse mergulho interior na busca de uma integralidade orgânica é que o ator deve fazer para entrar em contato com suas “energias potenciais”.

Corporeidade/Fisicidade

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

A “corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física” (Burnier, 1994:75)⁶.

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

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

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

Matrizes

Uma ação física e ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores, e que dinamizam suas energias potenciais, é chamada de MATRIZ. Se a procurarmos no dicionário, encontraremos algumas das razões dessa palavra ter sido utilizada para definir uma ação física orgânica: MATRIZ: Órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero; madre [...] que é fonte ou origem; principal; primordial.

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

A *matriz*, entendida como órgão onde se gera o feto, o útero, é a célula criativa do ator. Ela, como material inicial, pode ser moldada, remodelada, reconstruída, segmentada, transformada em sua fisicidade no tempo/espço, tendo como única condição a necessidade de se manter seu “coração”, o ponto de

⁶ Grifo meu

organicidade que não pode ser perdido, que é a essência da ação/matriz ou seja, sua corporeidade. Recorro novamente a Luís Otávio Burnier para conceituar esse “coração da ação”:

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

Em movimento - a emoção

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

Emoção, segundo o próprio Burnier, poderia ser definida como *in-motion*, ou ainda, *em movimento*. Portanto, as emoções estão em constante movimento dentro de nós. Tentar fixá-las dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-la dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado. Querer *interpretar* o medo, a raiva ou um estado de paz não seria encontrar equivalências orgânicas, mas alegorias de emoções, estereotipando-as. Quando digo *sentir as emoções na musculatura*, é o mesmo que dizer ao ator para tentar não buscar formas preestabelecidas de mostrar ou representar esta ou aquela emoção, mas para descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essas *in-motions* através de sua musculatura.

A arte, vale lembrar, é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos. Lembremos mais uma vez Stanislavski: “Não podemos

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

Técnica - a possibilidade de articular

Dentro das técnicas de inculturação não se busca uma técnica específica e global de representação para o ator, mas exercícios e elementos de trabalho que o possibilitem descobrir uma técnica pessoal. Mesmo assim, o ator deve saber manipular de forma precisa seu corpo e sua voz no tempo e no espaço.

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

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

Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: Como se demonstra

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

Essa postura pela “*via negativa*”, como Grotowski definia seu “*método*” de trabalho, acaba gerando não uma, mas várias *técnicas pessoais de representação*, pois cada ator deve pesquisar suas próprias resistências, e assim que as eliminar, descobrir uma maneira particular de dinamizar suas energias, sua presença e também um modo particular e único de articular suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço.

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

A palavra técnica remete a organização, fixação e delimitação. Na verdade, o objetivo da técnica é o desenhar o corpo e o “domar” a energia. Uma imagem usada por Luís Otávio Burnier em sala de trabalho é que a técnica deveria *domar o leão* que está dentro de nós. Domar esse leão significa, para o ator, encontrar o foco do pêndulo onde temos de um lado, vida (o leão acordado e furioso) e do outro, a técnica (o domador).

Codificação – repetição orgânica do corpo-memória

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

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

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

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

Podemos definir a *codificação* como *uma busca de uma repetição, muscular e orgânica, da ação*. Devemos observar uma *preocupação com a codificação*, não somente a nível muscular, mas também de todos os elementos que levam à *organicidade da ação*, como *imagens* e todo o universo sensorial.

Treinamento - o combustível do ator

A maneira de se trabalhar todo esse processo é a *criação* de um *espaço* onde o ator, assim como o pianista que necessita de horas de treinamento em um piano durante toda a vida, possa trabalhar todos os componentes de sua arte. É nesse *espaço* que o ator deve *aprender a aprender*. Ele deve trabalhar nesse treinamento não só o aspecto *físico-mecânico*, mas principalmente a *dimensão interior*, a *dinamização* de suas energias potenciais e aprender a fazer a *correlação* entre esses dois universos.

Temos portanto dois tipos de treinamento: um treinamento que visa a parte físico-mecânica do ator, o aprendizado do “desenhar” ações no espaço e no tempo; e o treinamento energético que visa o acordar da organicidade, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo. O ator deve buscar, em ambos os casos, maneiras extracotidianas de relacionamento com o espaço, o tempo e a energia.

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

Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado. É um trabalho pré-expressivo, pois no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator se trabalha, seja descobrindo sua técnica pessoal, seja adquirindo e assimilando elementos de técnicas aculturadas, já estruturadas e codificadas, buscando sempre “maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico. (Burnier,1994:88)

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

A Mimesis Corpórea

A *mimesis corpórea* é um meio particular do LUME para a apreensão de matrizes. Seu estudo é complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo.

Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, através da imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar” vida a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal.

Enquanto preparação do ator, faz com que ele saia de si e olhe para o exterior. Trabalhos como o treinamento energético e a Dança Pessoal⁷ buscam um mergulho interior do ator para descobrir sua organicidade e corporeidades. O trabalho com objetos⁸ proporciona um diálogo interno/externo simultâneo, enquanto a *mimesis* inaugura uma nova etapa de trabalho: também um mergulho, mas a partir de uma vivência externa e objetiva. E esse universo exterior é um passo importante na formação de um ator. Carlos Simioni também coloca essa questão:

...percebemos que faltava ainda mais um elemento para podermos avançar. Temos o “ator pessoal”; ele desenvolveu e codificou suas energias pessoais, seus movimentos pessoais, seus gestos, seu modo de agir, sua lógica, recolhendo, assim, um universo de materiais e de composições. Esta é a sua lógica. Para avançar, ele precisa descobrir o universo do outro. Surge, então, no Lume, a “Mimesis Corpórea”, [... que] se desenvolve por si só, para qual é elaborada uma técnica própria, mas com destino marcado, que é o avanço da técnica de ator a que nos propomos.⁹

E Ana Cristina Colla dá um panorama:

A mimesis me fez descobrir a beleza das pessoas a minha volta, no momento em que me obrigou a observá-las com novos olhos. Através dela vivi em meu corpo a fragilidade da Dna Maria, velhinha que me acompanhará em meus dias com sua beleza e seu riso estridente. Enquanto tema de pesquisa expandiu o

⁷ Linha de pesquisa do LUME que busca a dinamização das energias potenciais do ator, na busca de uma técnica pessoal de representação.

⁸ Trabalho desenvolvido pelos atores-pesquisadores que buscam, também, a dinamização de energias potenciais com a ajuda de objetos externos. Esses objetos, inicialmente, são o Tecido e o Bastão.

⁹ Carlos Roberto Simioni, 1998. Mimeo.

universo de possibilidades a serem desenvolvidas: 1) Observação: como e o que observar na coleta de ações, 2) Codificação e memorização das ações observadas, exteriores a mim, já que eram coletadas de outra pessoa, animal ou foto. O que suscitou novas dificuldades pois até o momento só havia trabalhado com ações surgidas em sala de trabalho. 3) E finalmente como dar a minha vida a essas ações, sem roubar-lhes a particularidade. Como “colar” as ações de outro ser em meu corpo respeitando-lhe as características próprias. Como imprimir em meu corpo jovem os oitenta anos vividos por Dna. Maria. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1997)

Convém fazer uma rápida reflexão sobre a questão da palavra *imitação*. O LUME não usa essa palavra para nomear sua pesquisa nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação, precisa e real, sim, não somente da forma e da *fisicidade*, mas principalmente das *corporeidades* da pessoa. Nos escritos de Luís Otávio Burnier, dizendo do processo da montagem *Wolzen*, que se utilizou dessa pesquisa:

*Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas ações físicas e vocais. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao verem os pacientes, mas suas ações físicas, o **o que e o como** eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades. (Burnier, 1994:221)*

O LUME, portanto, fala em *mímesis corpórea*, ou *mímesis das corporeidades*, numa tentativa de se distanciar da palavra *imitação*, mesmo sabendo que ambas significam o mesmo, a nível lingüístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como *equivalências orgânicas de observações cotidianas*, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos. Essa é a busca básica, que suscita uma pergunta também básica: como fazer para imitar essa organicidade? Para respondermos a essa questão, e também para um melhor entendimento da ferramenta preciosa que é a *mímesis corpórea* na formação do ator, será necessário fazer alguns apontamentos sobre a pesquisa desenvolvida, tanto a nível mecânico como orgânico.

Nos primeiros passos do processo da criação da metodologia de *Mímesis Corpórea* como ferramenta de criação do ator, observava-se a pessoa que seria imitada e partia-se para o trabalho prático em sala tendo em primeira instância uma visão do todo, globalizada, ou seja, os atores-pesquisadores buscavam a organicidade das ações imitadas sem uma separação clara do gesto, voz e

energia. Esse processo somente foi possível pois a pesquisa de campo, em relação à observação, foi realizada na própria região, sendo viável retornar à fonte sempre que necessário, para sanar dúvidas decorrentes do trabalho prático em sala e esclarecer detalhes técnicos na observação.

Quando a pesquisa de campo é realizada em regiões distantes, como foi o caso recente da pesquisa realizada na região amazônica, o retorno frequente à fonte fica inviável. Portanto, nesse novo processo, o ponto de partida não pode ser o todo, mas deve, necessariamente, ser dividida em partes precisas, pois os atores contam apenas com os registros de anotações, fitas gravadas, fotos e a memória de alguns poucos encontros.

Pode-se perguntar por que, então, não gravar esses encontros em vídeo? Porque, embora tenhamos tentado a gravação em vídeo no início, percebemos logo que as pessoas se portam de maneira diferente diante de câmera, determinando, assim, uma relação diferente entre o ator-observador e pessoa-observada - menos humana e mais formalizada. Percebeu-se, também, que mesmo a relação da pessoa com o próprio gestual e ação vocal se modificam diante da câmera de vídeo. Assim, essa relação formalizada e estilizadora provocada pela câmera, pode, de certa forma, criar uma imitação também estilizada, pois provém de uma relação não “natural” e “filtrada” entre observador e observado. Convém dizer que *“um fator fundamental para a escolha de uma imitação é a identificação que surge entre o ator e o observado, podendo essa identificação se dar de diversas formas, quase sempre não explicáveis, pois às vezes uma forte repulsa pode despertar o desejo de uma imitação. Também é mais interessante para um ator buscar imitações que tragam fisicidades e ações mais marcantes e complexas, pois normalmente são as mais teatrais. As sutilezas também são muito intrigantes, mas funcionam mais como exercício de treinamento, do que como resultado teatral”*.¹⁰

Assim, sem a ferramenta do vídeo, torna-se necessário para o ator trabalhar a mimesis de cada parte (texto, ação vocal, ação física, fotos) para construir a personagem, como um processo de colagem de partes. A seguir descreveremos exemplos de como são coletados esses materiais que servirão de base futura para o trabalho prático em sala. Esses exemplos foram embasados nos escritos da atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson:¹¹

Anotações

Abaixo exemplificamos a maneira como as anotações são realizadas, no momento da observação. Normalmente, quando temos um curto período de tempo para a observação, faz-se necessário que ela seja a mais sucinta possível, sem perder a precisão nos detalhes, fundamentais no momento de imitação

¹⁰ Raquel Scotti Hirson - Relatório Científico, 1998. Mimeo.

posterior. Alguns códigos e pontos-chaves são estabelecidos para maior compreensão, desenvolvidos por cada ator-pesquisador ao longo do seu trabalho:

DUCA, morador da cidade de Barcelos - AM, vive nas ruas ou em casas abandonadas, recebe ajuda dos moradores da cidade, os quais lhe dedicam bastante carinho por ser ele bastante dócil e prestativo. Idade indefinida, corpo bastante maltratado, mas com ar infantil, sempre sorridente. Possui uma deficiência física que o faz caminhar apoiado num pedaço de pau, que faz às vezes de muleta. É mudo, se comunica através de alguns sons e gestos.

- *Faz sim com a cabeça, tremelicando o corpo, esticando e apertando os lábios e olhos, às vezes abre a boca. Puxando e soltando ar pelo nariz, sonoro. Pequeno, várias vezes;*
- *gestos meio descoordenados;*
- *aponta os lugares. Quando aponta, empina o corpo. Lordose;*
- *aponta também com a cabeça e queixo, grande;*
- *aponta as pessoas que passam na rua, mão solta, como se apontasse com o punho;*
- *respira fundo pelo nariz, sobe peito e solta;*
- *trovão, gesto de dormindo, sacudiu o corpo, balançou os braços, imitando tremor;*
- *sons êêê;*
- *faz pose para a foto, ri;*
- *às vezes solta a coluna, levanta a cabeça, deixa a nuca grudada nas costas;*
- *mão no queixo, sempre;*
- *olha quem passa, parado;*
- *ouve caminhão, olha, acompanha com a cabeça;*
- *estica pescoço para o lado para tomar sol no rosto;*
- *coça cabeça com a mão esquerda na nuca, mão meio boba;*
- *pernas juntas, mocinha, meio de lado;*
- *olha para o lado, ri sem porquê;*

¹¹ Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson – Relatórios Científicos, 1998. Mimeo.

- *longo tempo parado, olhando;*
- *às vezes, olha só com a cabeça, outras com o corpo todo;*
- *tosse rouca, trovão, balança o corpo;*

As anotações prosseguem, mas se tornaria bastante extenso relatá-las na íntegra.

Essas anotações são executadas de acordo com a ordem cronológica em que foram realizadas as ações, ajudando, assim, a recompor os fatos, o que não significa necessariamente, que no momento da utilização desse material, essa lógica deva ser respeitada.

Quando possível, a anotação deve ser realizada simultaneamente à observação, do contrário, é necessário que ela seja feita o mais próximo possível desse momento para que informações importantes não se percam nesse espaço de tempo.

Os atores tiveram com Duca um pequeno contato, podendo observá-lo durante algumas horas. Nesse caso, tiveram que equilibrar o tempo da anotação com a simples observação, para que não se corra o risco de perderem algumas ações e o contato se tornar por demais frio e distante, causando constrangimento para a pessoa observada. Duca também foi observado à distância, para que fosse testada a variação de sua gestualidade em outras situações, sem o contato direto e com outros estímulos do local onde se encontrava, ou mesmo para observá-lo simplesmente num estado de contemplação.

Muitas são as maneiras de estabelecer contato, dependendo da pessoa observada e do tipo de material desejado. Se pretendemos coletar ações de como essa pessoa se relaciona em seu meio natural ou mesmo ouvi-la contando histórias, faz-se necessário o contato direto e se possível permanente, em dias alternados, para que assim se possa observá-la em diferentes situações, enriquecendo a gama de ações observadas. Nesse caso, é possível interferir na situação, conduzindo a conversa para determinados temas que possam alterar o estado de ânimo do observado, como, por exemplo, remetê-lo a lembranças de infância, ou situações que lhe provoquem riso, raiva, constrangimento. Outra forma é a observação distante, sem contato direto, como nas ruas, bares, pontos de ônibus ou outros locais, onde a pessoa não se sente observada, livre para ações que não utilizaria normalmente em um contato direto.

A observação detalhada e em alguns casos o contato, são fundamentais para o trabalho cujo objetivo seja chegar à *mimesis* mais precisa da pessoa. Por isso uma frase simples e banal como “*respira fundo levantando os ombros...*” para o ator, está totalmente ligada à pessoa imitada e não a uma pessoa qualquer, pois ele tem a memória de todos aqueles fatores que estão contidos nessa ação.

Por outro lado, a *mimesis* tem como característica a diversidade de possibilidades. Usando, como pequeno exemplo, o material de anotações que temos acima, elas somente têm utilidade para os atores que estiveram em contato com a pessoa observada, podendo, inclusive, funcionar como a única forma documentada da observação. No entanto, no caso das fotografias e das fitas cassete gravadas, temos documentos que podem ser utilizados por outro ator, pois existe uma metodologia para trabalhar imitação somente a partir de fotos e também há a possibilidade das fitas serem o material para uma imitação puramente vocal. A intenção da pesquisa em questão era chegar primeiramente a um material bruto, codificá-lo e depois permitir que ele se transformasse.

Registro Fotográfico

Material imprescindível, principalmente nos casos em que a observação foi realizada em um único contato. Fundamental na elaboração do material, pois registra precisamente posturas físicas e situações observadas.

Podem ser realizadas com o consentimento da pessoa, que normalmente sente muito prazer em estar sendo fotografada. É muito comum toda a família se preparar para esse momento, penteando os cabelos, trocando as roupas das crianças, fazendo poses. Quando possível, costuma-se enviar cópias das fotos para aqueles que nos pedem; são guardadas como preciosidades. O único empecilho, nesses casos, assim como acontece nos vídeos, é que as fotos são posadas, e, portanto, estilizadas, não registrando o momento em seu estado puro e natural. Por esse motivo, tenta-se, sempre que possível, após estabelecido o contato, fotografar ao “acaso”, sem que a pessoa tenha tempo de se preparar previamente. O mesmo acontece quando fotografa-se à distância, sem contato estabelecido.

Como já mencionado acima, ao contrário das imitações, o material fotográfico pode ser utilizado por outros pesquisadores, mesmo os que não estavam presentes no momento registrado. Precisamente as posturas físicas, máscaras faciais, entre outros, tornam-se passíveis de serem reproduzidos por outro ator que queira se utilizar desse material, cabendo a ele imprimir o “recheio”, ou seja, o que dá vida a essa foto. A liberdade de manipulação é muito extensa, cabendo ao pesquisador explorá-lo em toda sua extensão, preenchendo com os elementos que compõem sua pesquisa pessoal.

Registro Sonoro

Normalmente o registro sonoro é realizado com um pequeno gravador, que deve ser utilizado de maneira discreta, para não ser motivo de constrangimento para o observado.

Na maioria das vezes, a gravação é realizada com o consentimento da pessoa, que após alguns minutos se esquece do fato e passa a agir normalmente. Em alguns casos, quando se trata de alguma criança ou idoso, que não entenderia do que se trata, a gravação é realizada sem o seu consentimento, isto é sem o pedido para o seu consentimento.

Ao longo desse período de pesquisa, alguns casos curiosos aconteceram. O primeiro deles ocorreu em Paraíso, estado de Tocantins, quando da primeira pesquisa de campo utilizando essa metodologia. Os atores visitavam Seu Pedro da Costa e já haviam gravado algumas canções, que ele cantava com muito orgulho, quando veio a pergunta: “*E dá pra ouvir, assim, na hora?*”, os atores responderam que sim e que os desculpasse pelos chiados da gravação pois o gravador não era muito bom; ele, por sua vez, com toda sua doçura e ingenuidade respondeu: “*É, também o dia hoje tá meio nublado, num tá muito bão pressas coisas, né?!*”. A partir desse momento a cada canção ou história contada, os atores deviam voltar a fita para que ele pudesse ouvir, com os olhos brilhando, a própria voz no gravador.

Outro caso foi com o Sr. Renato Torto. Ao se dar conta do gravador passou a falar ininterruptamente, relatando um caso após o outro. Alguns meses depois, quando os atores retornaram, Seu Renato os recebeu com a pergunta: “*Cadê o gravador?*”. Os atores responderam que dessa vez não tinham levado. Depois que ficou sabendo disso, perdeu todo interesse, não falando mais nenhuma palavra e deixou os atores entregues aos cuidados de sua mulher.

Relatamos esses dois casos, no sentido de ressaltar que em nenhum momento o material de registro, como fotos, gravações e anotações, são realizados de forma ofensiva, que possa vir a incomodar ou agredir a pessoa observada. Desde o momento em que o contato se estabelece, a preocupação primeira, além da coleta de material, é o profundo respeito e carinho que dedicamos a essa pessoa. Temos sempre a preocupação de tentar retribuir o muito que estamos recebendo.

Normalmente são pessoas profundamente carentes de contato humano, principalmente quando se trata de pessoas idosas, já relegadas pela própria família. Embora esse não seja o objetivo primeiro da pesquisa, é inegável o bem-estar que os pesquisadores proporcionam a essas pessoas, dando-lhes atenção e tornando-as protagonistas de suas histórias.

Como no caso da fotografia, as gravações também podem ser utilizadas por outros pesquisadores, pois contêm todas as informações necessárias para a imitação das ações vocais.

Objetos

Ainda uma outra maneira de tentar reter a situação o mais globalmente possível, ampliando as possibilidades, é a coleta de objetos pertencentes à pessoa, que muitas vezes são ofertados aos atores como lembrança. Quando isso não ocorre, eles tentam adquirir objetos próprios da cultura local. No caso da recente viagem para o Amazonas, para fins de pesquisa de *mimesis*, os pesquisadores coletaram, cada um em sua região de pesquisa, cestos e redes de materiais diversos, roupas e adereços utilizados em festas locais, instrumentos musicais, bancos de diversos tamanhos, artesanato indígena, entre outros.

As anotações pessoais, juntamente com o material fotográfico e sonoro e, é claro, a memória do momento, vêm a formar o conjunto fundamental para o momento posterior de retomada e elaboração do material coletado.

Nas primeiras reflexões sobre o processo metodológico da *mimesis*, em sua tese de doutoramento, Luís Otávio Burnier definiu algumas etapas de trabalho tomando como base os experimentos decorrentes das observações realizadas em pequenas distâncias, quando o retorno à fonte era sempre possível. Assim, a divisão das etapas de trabalho foi realizada tomando por base apenas um objeto observado, no caso a própria pessoa, que era, podemos definir, apenas *um* elemento de estudo. Assim temos OBSERVAÇÃO da pessoa, a posterior IMITAÇÃO e MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais e sua CODIFICAÇÃO através de repetição. Finalmente a etapa de TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena.

Com a pesquisa sendo realizada em regiões distantes e a volta à fonte impraticável, não temos apenas *um* elemento de estudo (a pessoa), mas pelo menos *três* elementos concretos: as anotações (das ações físicas), o registro fotográfico (alguns gestos, posturas e ações) e o registro sonoro (ações vocais), todos três apresentados acima. Temos, além desses, ainda um quarto elemento, esse um pouco mais complexo, que poderíamos chamar de *memória energética* ou ainda *interiorização muscular orgânica*. Esse elemento será discutido posteriormente.

Assim sendo, temos que aplicar as divisões propostas por Luís Otávio Burnier a cada um dos objetos de estudo (anotações, fotos e gravações), gerando uma nova aplicação metodológica de apropriação corporal e prática do material recolhido. Uma primeira divisão prática do trabalho pós pesquisa de campo pode ser:

1. *Mimesis das ações vocais*

Ouvir as fitas seguidas vezes.

Consultar as anotações.

Imitar.

Memorizar.

Codificar.

2. *Mimesis das ações físicas*

Consultar as anotações.

Imitar

Memorizar.

Codificar

3. *Mimesis das fotos*

Selecionar.

Observar.

Imitar.

Criação de ações a partir das fotos.

Memorizar.

Codificar.

4. *Colagem das partes*

Agrupar texto, ação vocal, ação física e ações a partir das fotos em uma só pessoa/personagem imitado.

Memorizar.

Codificar.

Como a TEATRALIZAÇÃO subentende uma aplicação da *mimesis* na cena, não existe diferença nesse ponto. O que difere, como visto, é o processo para se chegar à pessoa imitada, determinado pela maneira de realização da pesquisa de campo. A teatralização é o universo de aplicação artística da *mimesis*. A imitação pode ser usada como um personagem completo, ou ainda ser desconstruída em ações físicas e/ou vocais separadas para uma possível reconstrução de um terceiro elemento. A *mimesis*, na verdade,

instrumentaliza o ator, proporcionando-lhe uma gama de ações físicas e vocais orgânicas para o exercício de criação na cena. A reflexão sobre o aprofundamento da *mimesis* leva, também, à elaboração de uma metodologia cada vez mais rica para a transmissão da arte de ator, portanto com fins pedagógicos.

Convém dizer, também, que essas divisões e subdivisões do processo, descritas acima, não são suficientes para uma *mimesis orgânica*. Ela ajuda, sim, no processo organizacional da realização mecânica da pesquisa, mas até agora não falamos sobre a essência da *mimesis*, que na realidade é a essência de todo o trabalho de ator quando parte de uma ação externa a ele: a transformação de uma ação física e ou vocal imitada, e portanto mecânica em primeira instância, em uma ação física orgânica e viva.

Primeiramente, para que possamos detectar os caminhos que levam a esse processo de transformação mecânico/orgânico, podemos começar percebendo uma *interfase* entre os processos de observação e posterior memorização e codificação. Essa *interfase* sempre esteve presente, mas não conscientemente. O fato de, nas últimas pesquisas de campo, a fonte posterior de trabalho prático em sala residir nos materiais de registro e na memória do observador, fez com que este ponto se esclarecesse. Trata-se do momento em que o ator, aos poucos, consegue se “soltar” do material de registro e começa a preencher a pessoa/personagem imitado com “vida” e liberdade, pois tem toda a parte mecânica interiorizada. O ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais. O tempo e a dedicação contínua de muitas horas de trabalho cotidiano são elementos responsáveis pela realização plena desta fase da pesquisa.

Podemos denominar esta *interfase* de interiorização.

A interiorização deverá sempre estar presente e será de fundamental importância para que a *mimesis* se realize com profundidade e verdade, sendo assim, uma manifestação artística do corpo e não uma mera estereotipização do cotidiano observado.

Outro elemento, aparentemente abstrato, dentro dessa fase de interiorização, é a percepção, ainda durante o processo de observação em campo, de elementos que poderíamos denominar de *memória energética*.

Durante a recente pesquisa de campo na região amazônica, os atores voltaram, além do material concreto de estudo citado acima, com elementos de vivência. Um fator muito citado foi a percepção de uma forte sensualidade do povo do Pará e Amazonas, ou ainda a dor do abandono encontrada nas pessoas idosas, ou mesmo o desespero e autodestruição coletiva de uma cultura que percebe seu fim, como a cultura indígena. Convém dizer que essas não são afirmações antropológicas científicas que buscam definir culturas e tendências desse ou daquele povo ou lugar, mas simplesmente as percepções de

atores-pesquisadores que, de certa forma, “sentiram” esses elementos nos encontros com as pessoas. Ora, essas percepções não podem ser fotografadas ou anotadas em caderno. Podemos afirmar que existe uma postura corporal definida para a sensualidade, dor ou desespero, mas ela é sutilíssima, feita de um nuarçamento de profundidade de voz, de ritmos e tempos ligeiramente diferentes e de uma qualidade diferente, sutil, de gestos e expressões. Não dá para pressupor uma forma única de manifestação destes aspectos, ou usar apenas recursos exteriores de caracterização, vestimentas ou congêneres. Pensar assim seria cair em estereótipos pré estabelecidos, matando qualquer possibilidade de ações físicas orgânicas, verdadeiras e coerentes. Por outro lado, ignorar esses elementos e percepções seria desperdiçar o ponto de vida e organicidade que tem cada foto, gesto ou minuto de gravação, porque implicaria ignorar o contexto no qual vive o indivíduo ou grupo humano observado.

Os atores sabem que essas “energias” existem, sabem que essas energias emanam dos corpos das pessoas, e cabe a ele percebê-las e transformá-las em corpo.

É nesse ponto que colocamos o problema: sem fatores concretos, como fotos e gravações, como o ator pode “imitar” a energia percebida? Na verdade, uma imitação propriamente dita é impossível, ao menos sem cair em estereótipos. Então, a única saída possível é o ator, novamente, encontrar dentro de si mesmo essas energias e essas ligações orgânicas, criando, assim um *equivalente mimético*.

Em recentes reuniões de reflexão entre os atores-pesquisadores do LUME e seu Conselho Científico e Artístico, a atriz Ana Cristina Colla disse que a sua imitação de Dna. Maria, utilizada no espetáculo *Contadores de Estórias* e que vem sendo feita pela atriz desde 1993, torna-se mais viva e orgânica à medida que ela se *distancia* da matriz original de Dna. Maria. Essa afirmação pode parecer paradoxal, se pensarmos que o objetivo da *mimesis* é imitar precisamente as ações físicas e vocais das pessoas. Mas do ponto de vista orgânico, ela é muito natural, pois a atriz, com a ajuda dos fatores tempo e trabalho, abandona-se cada vez mais às ações físicas e vocais dessa pessoa idosa imitada, encontrando as ligações orgânicas pessoais e próprias da sua pessoa em relação à matriz original, encontrando, dessa forma, um equivalente pessoal para essa mesma matriz. Essa *distância* de que fala a atriz, pode ser entendida, portanto, como um mergulho pessoal dentro da própria matriz. Ela se distancia de Dna. Maria e se aproxima de suas próprias energias, buscando sua equivalência. E a própria atriz completa:

É como se eu mergulhasse na essência da matriz, que no caso é Dna. Maria. A voz, antes, quando imitada precisamente, não dava a noção de velha. À medida que fui me abandonando à sensação dessa voz, ela mudou ligeiramente,

mas ao mesmo tempo, encontrei a essência orgânica da matriz. Agora, ela é muito mais precisa que antes, pois parece que estou imitando sua vida, e não simplesmente suas ações. É como se, com o tempo, eu tivesse encontrado em meu corpo a fragilidade dos oitenta anos Não mais necessito provocar o tremelicar externo, observado em Dna. Maria. Basta mergulhar no universo dessa fragilidade descoberta, que o tremelicar do corpo e da voz e essa debilidade dos movimentos aparece naturalmente em minha musculatura. (Ana Cristina Colla, entrevista, 1998)

Nesse ponto a Mimesis Corpórea esbarra nos outros trabalhos e na própria filosofia de trabalho do LUME. Como já visto, o objetivo do ator é realizar um mergulho dentro de si mesmo, na busca de suas energias escondidas e guardadas. Isso é possível através do treinamento cotidiano sistemático e intenso dos elementos pré-expressivos e de ponte discutidos até o momento.

Entendemos, então, que o ator deve ter um aprimoramento e um aprofundamento na sensibilidade do próprio corpo para poder ser um receptor de energias e vibrações das pessoas que está imitando e observando no trabalho de campo.

Na mimesis corpórea, o ator, em hipótese alguma, deve se restringir apenas à imitação dos gestos, apesar desse mesmo trabalho de observação e imitação dos gestos ser importante, necessário e fundamental para o trabalho de mimesis e, conseqüentemente, para o aperfeiçoamento técnico, visto que “obriga” o ator a treinar precisão, colocação do corpo no espaço cênico, exploração de ritmos da mecânica do corpo e no aprendizado de dominar e conduzir o corpo no tempo/espaço.

Porém o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo que contém sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador tem que ter um corpo físico desenvolvido e preparado e além disso, e mais importante, ser conhecedor do seu universo humano e energético.

Os trabalhos do LUME, citados, permitem ao ator aguçar, aflorar e desenvolver suas energias, para que ele possa criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos seus sentidos: a isso chamamos de *presença total do ator*.

Esse mesmo treinamento pode permitir ao ator, no momento da observação, uma percepção das emanções dessas energias, podendo até mesmo detectar onde e em que musculatura do seu corpo essas emanções produzem algum efeito, para posteriormente poder reproduzi-las e pesquisá-las em sala. Essa reprodução não pode ser chamada simplesmente de cópia muscular da percepção da energia, já que o

ator busca reproduzir no corpo a *sua* própria energia, apenas baseado na percepção energética da pessoa imitada. Aqui, portanto, ele cria um equivalente orgânico da energia percebida, e portanto, também orgânica. Podemos chamar esse processo de *memória energética*.

Isso, de certa forma, explica também, porque um ator escolhe uma pessoa e não outra, durante a pesquisa de campo. Pois algumas pessoas, mais que as outras, de certa forma, suscitam no ator essa *empatia energética*, que será fundamental no momento do trabalho em sala. Isso se aplica também a fotos e quadros, porém, de maneira indireta. As fotos e quadros não suscitam imagens com as quais o ator se identifica ou não, provocando nele alguma reação orgânica. Através da *mímesis* da foto ou quadro, o ator deve "corporificar" essa reação, criando, também, um equivalente.

A *mímesis*, portanto, permite ao ator um intenso treinamento na manipulação dessas energias sutis.

Pode parecer, em primeira instância, um trabalho muito abstrato, mas devemos nos lembrar que todo o processo se inicia através de questões muito objetivas e concretas: a *mímesis* precisa das ações físicas e vocais, sua memorização e codificação. A partir desse universo concreto, parte-se para a pesquisa das ligações orgânicas e pessoais entre as ações e o ator, também embasada em elementos concretos anteriormente trabalhados, através dos elementos pré-expressivos. Recorro novamente aos próprios atores para substancializar, ainda mais, essas palavras:

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

que me põe diante de questões muito concretas da minha pessoa em relação ao meio. (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997).

O CD-ROM

Há muitos anos, os estudiosos e artistas ligados às artes cênicas escrevem e refletem sobre a representação teatral: suas funções sociais, as encenações e as práticas de formação técnica do ator. Dizer, simplesmente, que a escrita teórica e reflexiva da arte teatral não se justifica seria, no mínimo, negar toda a história do próprio teatro. Mas, podemos afirmar que o teatro, em si, seja ele interpretativo ou representativo, é uma arte eminentemente prática, tanto no produto expressivo e estético – o espetáculo - quanto aos processos pré-expressivos, metodológicos e de pesquisa que estão na base desse produto. E se pensamos assim, ambos os processos - expressivo e pré-expressivo - geram, não somente reflexões embasadas na escrita, mas também, e principalmente, uma farta documentação audiovisual, que poderia servir como elemento substancializador da própria reflexão, possivelmente, até sanando alguns equívocos que poderiam decorrer da escrita. Esse link entre a linguagem escrita e a linguagem corpórea, poderia, até mesmo, funcionar como um suporte persistente das técnicas corpóreas e vocais apresentadas para futuras pesquisas na área.

Hoje, temos tecnologia suficiente, se não para implantar essa práxis de maneira efetiva, ao menos para iniciar e viabilizar esse ligação quase simultânea entre a reflexão e o audiovisual e, a partir daí, verificar suas potencialidades e falhas. Hoje podemos “ver” e “ouvir” ao mesmo tempo que lemos, desde que utilizemos, para esse fim, o computador e as ferramentas multimídia.

A reflexão teatral realizada através desse link entre reflexão escrita/audiovisuais, trabalhada com ferramentas de multimídia, em hipótese, pode expandir, enriquecer e aprofundar a compreensão do que está sendo colocado pelos pesquisadores dessa área, pois permite a facilidade de criação e manipulação de hipertextos, o trabalho gráfico e a manipulação de imagens estáticas e em movimento, além da criação de desenhos e animações, elementos esses que substancializam, em muito, a questão didática.

Pelos motivos expostos, nesse trabalho, além da reflexão teórico-prática a que ela se propõe, resolveu-se criar um CD-ROM que pudesse embasar audiovisualmente os conceitos e exercícios pesquisados pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, verificando, para isso, a veracidade ou não da hipótese levantada.

A mimesis corpórea é somente uma parte integrante do CD-ROM, que também discute e mostra grande parte do todo o processo pre-expressivo e expressivo do ator não interpretativo, dentro da metodologia proposta pelo LUME.

Bibliografia Citada

ARTAUD, Antonin.

- 1978 Ouvres Completes: le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin. Paris: Gallimard.
(Ouvres Complètes IV)
- 1987 O Teatro e seu Duplo. Trad. de Teixeira Coelho. S.Paulo : Max Linonad.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola.

1995. A Arte Secreta do Ator. Trad. Luís Oávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp

BURNIER, Luis Oávio

- 1994 A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corporais e Vocais de Representação para o Ator - Tese de Doutorado - PUC-São Paulo - Depto de Semiótica da Cultura

ESSLIN, Martin

- 1976 Artaud, São Paulo. Cultrix

GROTOWSKI, Jerzy

- 1971 A Voz. Palestra (feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratorium de Worclaw). Le Théâtre, 1971 -1, cahiers dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971, pp 87-131. (tradução de Luiz Roberto Galizia).
- 1988 il Performer, in Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrali, Pontedera
- 1988 Conferencia a Santo Arcangelo de 18 de julio de 1988. (Transcrição de uma gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve). Não publicada.
- 1987 Em Busca de Um teatro Pobre, Trad; Aldomar Conrado, Civilização Brasileira

JANUZELLI, Antonio. (Jarô)

- 1986 A aprendizagem do ator. São Paulo: Atica.

KUMIEGA, Jennifer

- 1985 The Theatre of Grotowski. London - Mathew London Ltda.

1989 Jerzy Grotowski: La Ricerca nel teatro e oltre il teatro - 1959 a 1984. Firenze:
La casa USHER.

MÁSCARA

1992 Historiografia Teatral – Scenologia – A . C – México n. 9 e 10

MEYERHOLD, Vsevolod.

1972 Comunicación: textos teóricos. trad. José Fernandes. Madrid: Alberto Corazón. V.2.

1982 Teoria teatral. Trad. Augustin Barreno. Madrid: Fundamentos, 4ª ed.

STANISLAVSKI, Konstantin.

1972 A criação de um papel. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira.

1981 Mi vida en el arte. Argentina: Quetzal

1982 A preparação do ator. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira.

1983 A construção da personagem. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira.

TOPORKOV, Vasily Osipovich

S.d. Stanislavski in rehearsal: the final years. Trad. para o inglês de C.Edwards. New
York: Theatre Arts Books.

Material de Suporte do LUME

DÁRIOS DE TRABALHO

1993à1997 Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel
Scotti Hirson e Renato Ferracini. (Não Publicado)

ENTREVISTAS COM OS ATORES

1997 Com Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat e
Raquel Scotti Hirson. (Não Publicada)

FILMOGRAFIA

1990 a 1997 Vídeos de Espetáculos, Workshops, Demonstrações Técnicas de trabalho dos atores do LUME.

HOMEROTECA

1985 a 1997 Entrevistas dos atores e Matérias Jornalísticas sobre Espetáculos, Workshops, Demonstrações Técnicas de trabalho dos atores do LUME.

PROGRAMAS e FOLDERS DOS ESPETÁCULOS

1989 Kelbilim, o Cão da Divindade
1991 Sleep and Reincarnation from the Empty Land
1992 Clown Valef Ormos
1995 Folder Geral de Apresentação

RELATÓRIOS CIENTÍFICOS

1995 Projeto o Butoh com Natsu Nakajima em confronto com as Técnicas do LUME – Coleção de Reflexões conjuntas dos Atores. (Não Publicado)
1996 Projeto o Butoh com Natsu Nakajima em confronto com as Técnicas do LUME – Coleção de Reflexões conjuntas dos Atores (Não Publicado)
1997 Mímesis Corpórea –a Poesia do Cotidiano, de Raquel Scotti Hirson (Não Publicado)
1997 Mímesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, de Luciene Pascolat (Não Publicado)
1998 Mímesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, Reflexão Conjunta.(Não Publicado)
1998 Mímesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano, de Ana Cristina Colla (Não Publicado)

RELATÓRIOS DE WORKSHOPS

1995 a 1997 Dinâmica com Objetos, Voz e Ação Vocal, Treinamento Técnico e Mímesis Corpórea