



O Treinamento como Caminho para o *Ethos* na Formação do e da Atuante

Chavannes Péclat^I

Elias Lopes^{II}

Renato Ferracini^I

^IUniversidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

^{II}Universidade Federal da Paraíba – UFPBA, João Pessoa/PB, Brasil

RESUMO – O Treinamento como Caminho para o *Ethos* na Formação do e da Atuante – Neste artigo, os autores propõem discutir o treinamento como caminho para a formação do *ethos* do ator e da atriz, tomando como referência a prática desenvolvida pelos grupos Odin Teatret e LUME Teatro. Apresenta-se, na introdução, uma contextualização histórica sobre a dimensão laboratorial europeia do início do século XX. Em seguida, o texto se concentra no treinamento realizado pelos grupos citados e, a partir da análise de suas práticas artísticas, o artigo desenvolve uma leitura do treinamento como espaço de manifestação e consolidação contínua do *ethos* do ator e da atriz. Na conclusão, os autores reafirmam a perspectiva dada, acrescentando informações sobre como as práticas laboratoriais desses grupos têm se reinventado diante das restrições da pandemia global do COVID-19.

Palavras-chave: **Teatro-Laboratório. Odin Teatret. LUME Teatro. Treinamento.**

ABSTRACT – Training as a Path to *Ethos* in the Formation of the Actor – In this article, the authors discuss training as a way of shaping the *ethos* of the actor. The laboratory practice developed by the artists of the Odin Teatret and LUME Teatro serves as fundamental reference. Beginning with a historical contextualization of the European theater laboratories of the 20th century, the text moves on to focus on training within the context of the aforementioned groups. From the analysis of their artistic practices, the article proposed an interpretation of the training session as a place for developing and consolidating the *ethos* of the actor, understood as a catalyst for a set of practices and knowledge that artists acquire by through their work routines. In conclusion, the authors reaffirm the perspective that they offer by explaining how the laboratory practices of these theater groups has been reinvented, in light of the global pandemic restrictions of COVID-19.

Keywords: **Theater Laboratory. Odin Teatret. LUME Teatro. Training.**

RÉSUMÉ – L'entraînement comme Voie pour d'*Ethos* dans la Formation de L'actuant – Dans cet article, les auteurs proposent de discuter de la formation comme moyen de former l'éthos de l'acteur et de l'actrice, en prenant comme référence la pratique de laboratoire développée par les artistes d'Odin Teatret et de LUME Teatro. Dans un premier temps, l'article présente une contextualisation historique de la dimension laboratoire européen du début du siècle. XX. Puis le texte se concentre sur la formation des groupes susmentionnés; à partir de l'analyse de ses pratiques artistiques, l'article développe une lecture pour la session de formation comme lieu de manifestation et de consolidation continue de l'éthos de l'acteur et de l'actrice, la compréhension comme catalyseur d'un ensemble de pratiques et de connaissances acquises par les artistes dans leur routine de travail. En conclusion, les auteurs réaffirment la perspective donnée en ajoutant des informations sur la façon dont les pratiques de laboratoire de ces groupes se sont réinventées en raison des restrictions pandémiques mondiales du COVID-19.

Mots-clés: **Théâtre-Laboratoire. Odin Teatret. LUME Teatro. Training.**

Introdução

Pensar no treinamento como caminho para a formação do *ethos* do ator e da atriz é pensar o teatro como ofício. Ele pode ser pensado, aqui, como uma dimensão interna que articula o fazer teatral como uma prática voltada mais para aquisição de conhecimentos técnicos e éticos, onde o treinamento do e da atuante ganhará importância e relevância na definição de um conhecimento incorporado para fins de manter viva sua presença em cena.

Os teatros-laboratórios, nascidos como reflexo dessa necessidade de encenadores-pedagogos do início do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Vakhtângov, Sulerjítiski, Copeau, Craig, etc.), construíram um marco referencial dedicado ao pensamento criativo do fazer teatral ocidental. O rompimento das fronteiras entre os países e o combate ao textocentrismo, instigaram os recentes encenadores a reivindicar a autonomia da cena, a teatralidade e a arte do ator como bandeiras de luta num panorama de franca reinvenção e renovação da linguagem teatral.

Reserva-se ao ator e à atriz, nesta dimensão, o espaço da *estudeidade* (Mollica, 1989), em que os estúdios propostos por Stanislavski, funcionando em paralelo, para os jovens atores do Teatro de Arte de Moscou, serviram para implantar um novo centro de investigação para o nascimento de um novo teatro. Neste espaço, desenvolvia-se novos procedimentos de interpretação, baseados em exercícios cotidianos e processos criativos que visavam solucionar as questões colocadas na esteira de práticas corporais e, também, os exercícios de improvisação e de criação cênica. Esses estúdios, que intermediaram e ajudaram a preparar toda uma geração de atores e diretores-pedagogos presentes na *Wielka Reforma* (Grande Reforma), revolucionaram as práticas e mesmo a estética do teatro tradicional, o que consolidou uma nova dimensão no trabalho do ator: a pedagogia.

Entre os pais-mestres (Ferracini, 2012) da arte de atuante, podemos destacar nomes de outros encenadores-pedagogos – embora não seja a intenção deste texto dissecar cada um deles: Vsevolod Meyerhold (O teatro de convenção e a Biomecânica), Leopold Sulerjítiski e Eugene Vakhtângov, personagens de destaque nestes estúdios, que trouxeram ideias novas sobre a formação ética e espiritual do ator e da atriz, bem como ajudaram na

divulgação e na síntese do sistema desenvolvido por Stanislavski, o que propiciou um terreno fértil para o trabalho criativo em seus aspectos organizativos, éticos e metodológicos, reunidos no ideário de uma *comuna* de aficionados, um coletivo teatral inédito. Nesse sentido, o teatro renasce através dessas experiências paradigmáticas como uma utopia, uma escola, uma comunidade e um refúgio (Warnet, 2013).

O estúdio se propôs, pelo acima exposto, a ser o lugar onde é possível, ao ator, renovar ou dar início a sua formação pedagógica, ideia também nova para o teatro, que revolucionou o seu próprio fazer, através da continuidade e da sistematização pautada pelo encenador, que, agora, encarnaria, também, a figura de pedagogo. O treinamento, fundado neste contexto pedagógico do fazer teatral, é definido como espaço de aprendizado e aprofundamento das capacidades artísticas do ator e da atriz, através de exercícios que são elaborados por estes, ou pelo diretor-pedagogo, e criados a partir de outros sistemas de atuação ou mesmo do próprio processo de pesquisa desenvolvido no âmbito formativo continuado de uma *poiesis* atoral. Ele serve para fundamentar sua formação técnica e criativa e ampliar o seu repertório corporal e vocal, atendendo às exigências do jogo de relação *da* e *na cena*, ou mesmo para atender as exigências dos estudos desenvolvidos para uma representação específica.

Geralmente, o treinamento, no contexto dos laboratórios teatrais, consiste em acrobacias, ginásticas, alongamentos, exercícios plásticos, técnica vocal, uso de ressonadores, dinâmicas com objetos, exercícios de pantomima, de mímica, improvisações e composição de estudos de cena, de construção de partituras, dentre outros elementos. Portanto, o treinamento atende a essa necessidade básica de o/a atuante se colocar em aberto frente ao seu ofício, incorporando uma disciplina cotidiana de confrontação com sua realidade psicofísica e com as necessidades enquanto ator/atriz compositor(a) que tem como eixo as suas ações físicas (Bonfitto, 2002).

Pedagogia e Formação na Dimensão Laboratorial do Teatro

A cena teatral muda totalmente no despontar do século, conforme vimos até agora, mas essa mudança está dentro e fora do palco. Se atribuímos ao espetáculo e aos resultados cênicos, obtidos no século XX, a imagem de um *iceberg*, ou melhor, da ponta de um *iceberg*, não seria

necessário demandar muito tempo para entender que o que está visível, além da superfície, é apenas uma pequena parte de algo mais profundo, algo que é denso e que fornece a base para que a superfície exista. Para o estudioso de teatro, é preciso ir além da superfície marítima, é preciso mergulhar nas profundezas desse *iceberg* e deixar um pouco de lado os espetáculos, para imergir mais fundo na cena, no jogo e no treinamento. Isto é, ele precisa ir das salas de ensaios à lógica dos laboratórios para entrar em contato com as pesquisas dos encenadores do passado e do presente, com suas heranças, tradição e traição – tão necessárias para a economia inerente à laboratorialidade (estudeidade) teatral.

A pedagogia teatral e a formação do/da atuante não dizem respeito às prescrições nem às receitas, senão à exposição de uma ideia do teatro e de reflexões sobre os meios para atingi-la. A prática e o ensino do ofício teatral estão intimamente ligados, posto que os espetáculos nos traduziram, nesta singular historiografia, obter as imagens de grandes descobertas e inovações, conquistadas nos espaços isolados dos Estúdios e Laboratórios teatrais. Na dimensão laboratorial, segundo Lassale e Rivière: “[...] a escola supõe a transmissão, e a transmissão supõe um conjunto de saberes e técnicas que uma tradição reuniu” (Lassale; Rivière, 2010, p. 3).

Podemos dizer que a dimensão laboratorial está fortemente ligada à pedagogia e à formação do ator e, neste tópico, pretende-se apresentar as possíveis definições para o conceito de dimensão laboratorial, bem como apontar a sua relação para com a pedagogia. Para isso, o texto utilizará das discussões realizadas no ambiente de pesquisa, na investigação teatral da ISTA¹ e em outras fontes bibliográficas.

O que é laboratório teatral? Qual o seu papel na economia do teatro?

Ainda hoje, tais questionamentos servem de escudo de proteção para práticas que vão na contramão da corrente que se identifica com um teatro apenas voltado para a representação e exigência do mercado da cena, do imediatismo das montagens sem um maior aprofundamento e do questionamento da própria linguagem cênica – observando que aqui não se trata de atacar tais tomadas de posição. O teatro, como se configurava no século XX, ainda nos revisita neste limiar do século XXI. Ele vem conseguindo estabelecer um lugar e um espaço de busca empenhado em resolver problemas que inquietam diretores e atores quanto ao seu papel de

artistas da cena, constituindo uma categoria tal qual podemos pensar a do músico, do poeta e do pintor, com direito ao reconhecimento no contexto da criação artística e à possibilidade de falar, também, do ser-humano e do mundo, não só por um texto, mas pela própria textualidade enquanto presença e relações de afetos. Esse nicho se apresenta como lugar onde se permite olhar verticalmente o teatro, escavar suas entranhas e descobrir os espaços ainda não visitados para melhor compreender e aprofundar o ofício do diretor/diretora e do ator/atriz, bem como estabelecer novas bases de relações entre o teatro e a vida, entre o mundo de ficção e a realidade.

O teatro em si possui sua própria lógica, na qual o processo criativo torna-se o marcador principal e a ferramenta metodológica indispensável para revelar a dimensão submersa no trabalho do ator e da atriz e o desenvolvimento de seu treinamento: espaço físico e mental de criação de relações objetivas, concretas e forjadas em ação de corpo-em-vida, mas também subjéteis (Ferracini, 2012), como as linhas de força a territorializar e desterritorializar o ator na cena e as múltiplas relações que transitam neste espaço vivo, através da arquitetura de uma presença crível e criadora de afetos que potencializam encontros felizes, como já pretendia Espinoza na sua Ética e, mais atualmente, os filósofos da diferença (Nietzsche, Foucault, Deleuze, entre outros). Assim, o treinamento, quer seja formativo quer seja atualizador de uma preparação para a montagem de um espetáculo (compositivo), possibilita ao encenador/encenadora, e ao grupo de atores e atrizes, um terreno fértil na exploração de novas expressões e de meios artísticos para a exposição cênica.

Uma delas diz respeito à diferenciação entre um laboratório teatral e um teatro experimental. Um teatro dedicado à experimentação pode fazê-lo com intuito de descobrir novas possibilidades no campo técnico e estético, para respaldar uma investigação específica, ou manter uma infinidade de tarefas cênicas ou de pesquisas com fins a um resultado a ser apresentado ao público, como confirmação de uma ou várias ideias que estiveram na base da experimentação: de corpo, de voz, de espaço, de relações com texto ou textualidades, de recepção etc. O laboratório teatral é uma dimensão paralela do teatro, de difícil definição, mas que representa um espaço com a mesma disposição de um teatro convencional, embora pensado, assim, como um *lar para os atores* – e atrizes –, temporariamente afastado do

público, “[...] onde os espectadores não são mais patrões, mas convidados” (Schino, 2012, p. 18). *Tempo e precisão* são termos chaves para se compreender a diferenciação entre o teatro laboratório e o teatro experimental. Na dimensão laboratorial a:

[...] pesquisa depende não de realizar um grande número de experimentos, mas de dar-se tempo suficiente para experimentos específicos que buscam algo preciso e que são organicamente separados dos realizados meramente para experimentar (Schino, 2012, p. 18).

A dimensão laboratorial do teatro pode se apresentar como um lugar de alquimia, onde o corpo (matéria) e a mente sempre estiveram em contato, ou seja, as manifestações da matéria estão diretamente vinculadas ao interior do indivíduo, conforme podemos concluir da trajetória do encenador polonês Jerzy Grotowski, a dimensão laboratorial é: um espaço de solidariedade entre homens (e mulheres) de conhecimento que só o entendem fazendo, agindo sobre o espaço, sobre o outro e sobre si mesmo; pensando, experimentando e planejando dentro de algo estruturado, repetível e transmutável; um laboratório como uma “[...] permanente busca empírica realizada com uma equipe estável de aprendizes” (Kolankiewicz apud Schino, 2012, p. 35).

Na alquimia esotérica chinesa (*neidan*), as substâncias químicas eram colocadas de lado, assim, o tratamento era feito exclusivamente no corpo e na mente do iniciado. A alquimia nunca se utilizou da ciência ou da química como um fim estático, mas como um meio para conseguir edificar as paredes de um laboratório, cujo experimento central diz respeito à vida. Se entendermos o teatro enquanto uma possível ciência, os teatros laboratoriais traçam uma profunda relação com a lógica dos alquimistas (Schino, 2012). O teatro é atribuído a um meio para se trabalhar as qualidades espirituais, neste caso, as atribuições cênicas ou a necessidade de uma formação artística não diz respeito a uma técnica de virtuosismo, destarte, a um veículo para se trabalhar em uma qualidade ética ou espiritual do indivíduo que, para Ferdinando Taviani, teatrólogo italiano e assessor literário do Odin Teatret, pode ser entendido enquanto “[...] *morada não religiosa*” (Taviani apud Schino, 2012, p. 46).

O teatro é visto como o ambiente privilegiado para uma pesquisa espiritual, que esteja desvinculada de qualquer instituição religiosa. Os laborató-

rios teatrais não se tratam de um gênero ou de uma categoria invariável. A pesquisa sobre o engenho do e da atuante pode ser, e em muitos casos é, uma característica recorrente no trabalho de artistas e grupos que trilharam e trilham esse caminho do fazer teatral. Contudo, a dimensão laboratorial também pode abarcar teatros que enfocam suas pesquisas em disputas políticas ou questões sociais; pode trabalhar de acordo com premissas ou pesquisas acadêmicas, como núcleo irradiador ou aglutinador de experimentos investigativos junto às práticas pedagógicas institucionais; ou propor pesquisas que ultrapassam as esferas da atividade teatral buscando, através do ato cênico, valores interiores ou diferentes formas de criação artística.

O Treinamento como Caminho para o *Ethos* na Formação do Ator

Seguindo nosso pensamento acerca dos teatros laboratórios, podemos selecionar dois modelos para refletir sobre a atuação do laboratório teatral que surgiram na segunda metade do século XX e ainda estão atuantes: Odin Teatret e LUME Teatro, os quais apresentam algumas similaridades, mas também elementos que diferem em seus objetivos e atividades. As diferenças se dão pelo fato de que os laboratórios teatrais sempre desenvolvem uma autonomia em suas atividades, que vão se destilando ao longo dos anos de sua existência, do aprofundamento de suas práticas investigativas e dos resultados que se materializam em forma de espetáculos, demonstrações de trabalho, oficinas, estudos teóricos e treinamentos.

Uma peça chave na construção do trabalho do ator e da atriz é o seu treinamento, a sua rotina de exercícios, os momentos da preparação que antecedem qualquer atuação cênica ou as práticas sobre si mesmo, como a estudeidade que apontamos mais acima. Seguindo uma via de experimentação prática, o treinamento é uma parte importante da formação inicial ou contínua e pode se manter estável, ou evoluir, ao longo de suas vivências, exigências e desejos pessoais. De acordo com Picon-Vallin, os exercícios que permeiam o treinamento:

Têm como objetivo preparar o ator para o trabalho de palco: ensinam o ator aprofundar o conhecimento de seu esquema corporal, a testar e a dominar seu gestual e seus movimentos, para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena. Eles visam afastar o ator dos condicionamentos físicos habituais, psíquicos e sociais que marcam seu corpo. Eles ajudam a lutar contra os estereótipos do comportamento que qualquer sociedade impõe a mulheres e aos

homens que a ela pertencem [...] para conquistar e apropriar-se de um corpo de teatro (Picon-Vallin, 2008, p. 62).

Na lógica do grupo, nos diz Barba (1997), o treinamento constitui a esfera de atrito entre dois elementos: a disciplina e a superação. A disciplina está vinculada à forma fixa de determinado exercício, já a superação, diz respeito ao rompimento dos limites proporcionados pelo próprio formato do exercício. Ou seja, superar o estereótipo que o exercício proporciona, alcançando uma motivação pessoal determinante para o sentido da prática do treinamento.

O treinamento, conforme praticado pelos atores do Odin, está relacionado a uma ética pessoal de trabalho. Segundo Barba, no início das atividades do grupo, o treinamento era realizado de forma coletiva por todos os atores. Os exercícios advinham da pantomima, do balé, da ginástica, do esporte, da yoga e de outras práticas que os atores e atrizes já conheciam ou que haviam reconstruído para a necessidade do grupo naquele instante. Com o passar do tempo, percebeu-se que o ritmo é diferente para cada indivíduo e, a partir desse instante, cada membro passou a criar os seus próprios exercícios. Barba diz que essa atitude fora necessária, pois o valor essencial do treinamento consiste em “[...] autodisciplina cotidiana, personalização do trabalho, demonstração de que se pode mudar, estímulo e efeito sobre os companheiros e sobre o ambiente” (Barba, 1991, p. 55).

A ética pessoal de trabalho conduzida por meio de um treinamento cotidiano, implica em um ideal que diz o seguinte:

O treinamento é um encontro com a realidade escolhida: qualquer coisa que você fizer, faça-a com todo o seu ser. [...]. Mas para chegar a esse ponto de liberdade é necessário ter autodisciplina. Por isso todos precisam do treinamento, independente do tempo em que já está trabalhando no teatro. Qualquer coisa que você fizer, faça-a com todo o seu ser. Parece que é uma frase fácil e retórica, e é. Qualquer um pode repeti-la. Mas na verdade só há uma possibilidade: vivê-la, ou seja, concretizá-la todos os dias em ação. E o treinamento nos lembra disso (Barba, 2010, p. 80).

É pontuar que o treinamento do ator/atriz, como modelo de atuação fundamental dentro dos princípios que regem um teatro-laboratório, não surgiu de pronto, como conhecemos hoje. Ele é mais fruto de tentativas, de erros e da persistente relação entre a manutenção de regras e a necessidade de reinventá-las, ou até mesmo de inventá-las. Entendemos por *ethos*, no

contexto da formação do ator, o desdobramento do treinamento dentro do ambiente laboratorial ao qual podemos associar as práticas de alguns grupos teatrais que vem, cada vez mais, se espelhando em exemplos históricos e contemporâneos. Esses grupos teatrais têm investido, de forma contínua, na realização de atividades que extrapolam o potencial de suas atividades para outras formas de relacionamento que redimensionam seus fazeres artísticos: novas relações entre seus membros, duração do tempo de vida coletiva, diversidade de atividades que são experimentadas, necessidade de se estabelecerem hábitos comuns de respeito às diferenças e de manutenção de um processo continuado, que permita a agregação de valores no conjunto humano que eles representam, ou que buscam, enquanto possibilidade de existência artística e social.

Neste sentido, pensamos no ofício do e da atuante enquanto uma categoria que negocia com os estilos e estéticas às quais ele se dedica. Mais ainda, estamos tentando estabelecer um campo de atuação em que, antes mesmo desse compromisso estético ou político, o e a artista possa encontrar-se com sua natureza mais íntima, antes mesmo do seu aparecimento no palco. Esse espaço, que consideramos como laboratorial, se constitui numa região de fronteira entre arte e vida, no embate entre aquilo que somos enquanto ser e a busca pelo virtual², que se constitui na figura do ator/atriz.

Podemos falar de teatro-laboratório no Brasil, a partir desse marco do ofício do ator em relação a uma tradição ligada à herança da pesquisa, da pedagogia e do papel do treinamento refletindo sobre a experiência do LUME Teatro, enquanto um grupo de atores-pesquisadores que têm se dedicado à pesquisa no âmbito das técnicas não-interpretativas do ator (Cf. Burnier, 2009; Ferracini, 2003; Hirson, 2006; Colla, 2013). O LUME Teatro nasceu em 1985 da iniciativa do ator, professor e mímico Luís Otávio Burnier, como Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, ligado à UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas – São Paulo). É um coletivo formado por sete artistas reconhecidos internacionalmente pelas pesquisas que redimensionaram os aspectos técnicos e éticos do ofício do e da atuante no Brasil, através de atividades que unem estudos práticos e teóricos, baseados na historiografia dos grandes mestres do teatro do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Decroux, Eugenio Barba, os irmãos Colombaioni, o Butoh de Tadashi Endo, o clown com Sue Morrison, den-

tre outros), inicialmente respaldados nos pressupostos advindos da Antropologia Teatral e da busca por uma corporeidade brasileira, cujas pesquisas permitiram uma elaboração profunda sobre o treinamento e a técnica pessoal do ator da atriz.

A importância que o LUME Teatro assume, como núcleo irradiador de práticas para o trabalho do ator através das suas diversas atividades artísticas e acadêmicas, recupera a noção de formação, frente aos primeiros mestres do teatro do século XX, cujas práticas conjugaram os aspectos criativos ao desejo de uma formação efetiva do ator, incorporando práticas e estudos de técnicas de tradições codificadas vindas do teatro e dança, tanto do Ocidente quanto do Oriente, tais como exercícios, treinamentos, estudos plásticos e da Biomecânica, experimentos de improvisações e representação, estudos de voz, de sonoridades, dentre outros, que se encontram nas investigações sistematizadas pelo grupo acerca da corporeidade do e da atuante brasileiro através de estudos sobre o treinamento técnico e energético; a dança pessoal; a mimesis corpórea; a técnica de clown e o estudo da teatralização de espaços públicos e do cotidiano – reconhecidas linhas de pesquisas levadas a cabo ao longo dos 35 anos de sua existência. Neste contexto, nos é propício pensar, pela forma como nos são apresentadas as atividades desenvolvidas pelo LUME Teatro, sua metodologia de trabalho e sua dimensão técnica e ética como modelo de um teatro-laboratório.

O LUME Teatro vem pesquisando, ao longo do tempo, vários caminhos metodológicos que asseguram e legitimam o papel importante de uma visão pedagógica necessária e capaz de dar ao ator condições de efetivar o desdobramento de sua linguagem corporal e vocal ao nível técnico e artístico. Essas técnicas de representação não-interpretativas (Burnier, 2009; Ferracini, 2003), desenvolvidas pelo LUME Teatro, incidem sobre os eixos metodológicos que norteiam as seguintes pesquisas do grupo, desde sua origem: os Treinamentos Técnico e Energético, a Dança Pessoal e o Clown e os Aspectos Cômicos do Corpo.

Os Treinamentos Técnico e Energético do ator são constituídos como a base dos trabalhos desenvolvidos pelo LUME Teatro, assim como de muitos grupos que se formam a partir da tradição dos teatros-laboratórios. O Treinamento Energético se constitui num treinamento físico intenso e dinâmico, que tem como objetivo trabalhar com as energias potenciais que

o/a atuante vai gerando à medida que vai limpando e expurgando os vícios e clichês pessoais que se instalam no seu corpo ao longo dos anos, ou que ele traz do seu cotidiano para encontrar uma qualidade de fluxo de energia mais orgânica, profunda e diferente do da vida cotidiana, fazendo-o perceber e dominar novas maneiras de estar vivo na cena. Ele instaura um espaço de corpo-mente inicial que permitirá ao ator entrar em contato com suas energias dilatadas e extra cotidianas.

O Treinamento Técnico, geralmente vindo logo após o energético, trabalha com exercícios e estudos desse corpo-mente dilatado através da incorporação de princípios que intensificam e mantêm a presença cênica do ator e da atriz, com o objetivo de modelar o corpo do/da atuante, operando mais cinestesticamente do que simbolicamente na percepção do espectador, segundo Barba e Savarese (1995) e Burnier (2009), na manutenção do *bios* cênico deste/desta. No contexto desse treinamento, não é só trabalhado o corpo do ator. Sua voz também é considerada um aspecto importante e não dissociada do corpo. Neste processo de aprendizado técnico, observamos, junto com os autores, que mais importante do que incorporar técnicas estrangeiras (aculturação) é assimilar os seus princípios, isto é, onde o/a atuante vai adquirindo “[...] uma nova cultura corpórea-artística” (Burnier apud Ferracini, 2003, p. 145).

Podemos ver que no LUME Teatro, bem como no Odin Teatret, os trabalhos de voz se afinam com as pesquisas grotowskianas, investigando as potencialidades dos ressonadores e do aparelho vocal, modelando a energia da voz no espaço e desenvolvendo a estrutura física e sonora da voz. Para o LUME Teatro, a voz é corpo e, assim como este, deve passar por um tratamento técnico que venha a eliminar os bloqueios que impendem sua utilização, projeção e vibração eficaz na cena. A voz é tratada, assim como as ações físicas, como fonte energética de impulsos que a dilata e a projeta para o espaço como uma “[...] mão invisível” (Barba, 1991, p. 56).

A Dança Pessoal do ator que, para Burnier (2009, p. 140), seria “filha” do treinamento energético, é um procedimento que vai além das fronteiras da técnica *codificada* e tem o objetivo de ultrapassar os estereótipos de atuação, ou de treinamento, para potencializar a expressividade do ator ou atriz. Ela serve para entrar em contato e “[...] revelar, livre do crivo do intelecto e do racional, a geografia das regiões mais profundas de sua pessoa” (Burnier,

2009, p. 139). A Dança Pessoal busca elaborar e codificar, através do corpo dilatado e dinamizado, um procedimento técnico mais *pessoal* de representação. Se o Treinamento Energético dinamiza e dilata as energias do ator ou da atriz, a Dança Pessoal colhe os frutos dessas ações que, habitualmente, se manifestam nesse processo, de forma a articular as potencialidades que daí emergem, transformando-as em linguagem para dar forma “[...] às diferentes tonalidades e nuances que compõe a corporeidade (corpo e voz) de cada ator, esculpindo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço” (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 27-28).

A dança pessoal possibilita a concentração e o investimento do ator ou da atriz numa dimensão singular: fluida, orgânica e viva. Nesse sentido, a dança pessoal vai lidar com os aspectos não preestabelecidos que o treinamento técnico codificado costuma provocar. A diferença entre a Dança Pessoal e os demais procedimentos técnicos trabalhados pelo LUME é que ela enfatiza uma qualidade ou direcionamento de energia mais convergente, enquanto o Treinamento Energético coloca sua ênfase no divergente (Hirson, 2006), um ritmo mais acelerado que visa ultrapassar o esgotamento físico através da exaustão e expurgo dos bloqueios entre corpo-mente:

Ao provocar esta espécie de expurgo das energias primeiras do ator, dinamizar energias potenciais, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer, na escuridão [...] recantos desconhecidos, ‘esquecidos’, que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte (Burnier apud Hirson, 2006, p. 70).

Outro eixo que se desenvolve na pesquisa do LUME Teatro é a investigação sobre o Clown e a utilização cômica do corpo. É importante salientar que esse eixo surge como uma possibilidade de adentrar num campo de atuação diferente daquele pesquisado pelo grupo. Para Burnier, o Clown “[...] nunca interpreta, ele é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade” (Burnier apud Ferracini, 2003, p. 218).

Ainda em Ferracini, vemos que, no LUME Teatro, o Clown é entendido como uma dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O ator e atriz devem, trabalhando com o Clown, “[...] mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo” (Burnier apud Ferracini, 2003, p. 218). O trabalho com o Clown pro-

porciona, no contexto do aqui exposto, a possibilidade de também dinamizar energias potenciais no e na atuante, como um processo de *iniciação*³, por vezes dolorosa – no sentido de que o mergulho sobre o ridículo pode se tornar algo difícil de lidar, ao expormos, no trabalho com o clown, os aspectos íntimos de nossas singulares experiências humanas –, um tal estado que o/a leva a agir através de uma lógica própria, numa relação real que põe o ator e a atriz em contato com tudo o que se encontra à sua volta, inclusive o público, de quem ele/ela precisa para sobreviver: “[...] a corporeidade do *clown* precisa estar preenchida (ou recheada) pelo estado orgânico de relacionamento e pela relação real com o mundo à sua volta” (Ferracini, 2003, p. 220).

Neste sentido, a generosidade, a coragem, o prazer e o jogo tornam a relação entre Clown e plateia um meio pleno de cumplicidade, tal como o/a atuante deve ter também num fluxo constante que permeia não só esse eixo de pesquisa sobre a utilização cômica do corpo, mas também todo trabalho criativo desenvolvido pelo coletivo de atores do LUME Teatro como princípios que são comuns e se completam entre si. Segundo Ferracini, o Clown gerou a possibilidade do ator-pesquisador ou da atriz-pesquisadora entrar em contato com elementos corpóreos e humanos que ainda não tinham sido *tocados* e trabalhados pelo grupo: “[...] a energia sutil, lírica e delicada, a coragem de entrega e de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, o prazer de simplesmente ser” (Ferracini, 2003, p. 229).

A Mímeses Corpórea, ou imitação de corporeidades, é considerada uma metodologia criada especificamente pelo LUME Teatro, como aprofundamento e desdobramento de suas pesquisas ao longo do tempo. Considerada um processo de recriação e de codificação de ações físicas e vocais de pessoas, fotos, objetos, animais, dentre outros estímulos que são coletados a partir do olhar e da observação do exterior e no cotidiano. Surgiu como resultado das pesquisas feitas por alguns dos atores do LUME Teatro em viagens de campo pelas diversas regiões do Brasil. Ela permite a imitação dessas ações e a posterior organização em matrizes complexas, nas quais cabe ao ator e à atriz darem vida a esse *universo do outro*, como diz Carlos Simioni, ator e membro do LUME Teatro desde de sua fundação e, também, um dos responsáveis pelo projeto pedagógico do grupo (Simioni apud Ferracini, 2003, p. 203). Se nos demais eixos de pesquisa do grupo existe uma inten-

ção de levar o/a atuante para dentro de si, mergulhar dentro de si e trabalhar suas potências energéticas e técnicas, com a Mímeses Corpórea ele/ela experimenta sair de si e olhar para o exterior através de um corpo preparado para um novo mergulho, a partir de “[...] uma vivência externa e objetiva” (Simioni apud Ferracini, 2003, p. 203). O que não implica que o/a atuante deva deixar de olhar para si também. A corporificação e a codificação das ações observadas em pessoas ou animais, como também em quadros, fotos e etc. não podem ser confundidas como uma simples cópia dessas ações, pois o trabalho de mímese trata-se de “[...] um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano” (Ferracini, 2012, p. 225). Durante esse processo, o/a artista procura encontrar equivalências dentro de seu próprio corpo, no intuito de gerar a teatralização e recriação dessas ações em um corpo-subjétil⁴.

Burnier (2009) apresenta, em sua tese de doutoramento, três fases que ocorrem no trabalho com a Mímeses Corpórea: a observação, a codificação e a teatralização. Esse caminho é feito através do processo de observação e imitação de um objeto externo (uma pessoa, uma foto, como já foi dito), que passa a ser memorizado e codificado pelo ator, através de um trabalho que busca aperfeiçoar o máximo possível a observação detalhada dessas ações externas não só em sua forma (sua fisicidade), mas também em sua corporeidade, em que os aspectos orgânicos das imitações tem um papel importante entre a definição para a *imitação* geralmente entendida e como ela se relaciona com a Mímesis Corpórea. Trata-se aqui, como nos diz Ferracini, de buscar:

Imitar não somente os aspectos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos [...] e também para o melhor entendimento da ferramenta preciosa que é a mimesis corpórea na formação do ator [...] tanto em âmbito mecânico como orgânico (Ferracini, 2003, p. 204).

Um outro eixo que podemos acrescentar é a teatralização e poetização de espaços não convencionais (Ferracini, 2020), com o objetivo de estudar a teatralização de espaços que extrapolam o convencional uso do espaço cênico (a sala de representação, o lugar fechado, o palco italiano, enfim), através do uso da música, da relação corpo e instrumento musical, do corpo e espaço, do uso da técnica clownesca e demais recursos que os atores investigavam em seu treinamento. Nessas investigações, colocava-se o/a atuante em

condições de uso de sua presença cênica nas ruas, nas praças e em outros logradouros *não convencionais*, implodindo o espaço teatral restrito usualmente estabelecido para o teatro, permitindo, assim, uma maior liberdade e contato com o público: “[...] é o ator [e a atriz] em estado não-cotidiano inserido dentro do cotidiano, poetizando o espaço” (Cesarolli, 2010, p. 104).

Do arrazoado acima, podemos inferir que o treinamento se configura aqui como uma etapa decisiva e continuada na formação do ator, passando por um processo que é levado a cabo através de exercícios coletivos ou individualizados, nos quais o objetivo é dominar suas próprias energias e construir um novo condicionamento, assim como uma criança aprendendo a andar e se mover. O treinamento, como uma “[...] segunda colonização do corpo” (Barba; Savarese, 1995, p. 245) e um desterritorializar-se e reterritorializar-se num *corpo em devir* constante, é baseado em exercícios e técnicas que não visam só fazer o ator aprender, mas *aprender a aprender*, permitindo que ele entre em contato com camadas mais profundas do seu ser e com os outros, entendidos, aqui, como os parceiros de cena, os objetos, o espaço e, não menos importante, o outro que o vê e com quem se relaciona: o espectador.

Para Richard Schechner, antropólogo e diretor teatral, treinamento é conhecimento e “[...] conhecimento é poder” (Schechner apud Barba; Savarese, 1995, p. 247). Ele elenca cinco funções para o treinamento, pensado em sua condição intercultural: a primeira é que o ator e a atriz não são os autores primários ou guardiões do texto. Ele/ela é o transmissor/transmissora; a segunda é que a função do treinamento é fazer com que o ator e a atriz sejam capazes de transmitir um *texto⁵ de representação*, enquanto processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo; a terceira função é a preservação do conhecimento secreto, que só podem ser adquiridas pessoalmente, num processo muito íntimo; a quarta função é ajudar os atores e atrizes a adquirirem auto expressão, ou seja, trazerem o que é íntimo para fora; a quinta função do treinamento é a formação de grupos, criada para sobrepujar o individualismo.

Um “[...] treinamento de duras provas”, como apontado por Schechner (apud Barba; Savarese, 1995, p. 248), torna possível semelhanças respectivas entre os ritos de iniciação em determinadas culturas e os treinamentos desenvolvidos por Grotowski, Barba e Luís Otávio Burnier, trazem-

do junto “[...] a expressão de grupo, a transmissão dos segredos e a transmissão de textos de representação⁶” (Schechner apud Barba; Savarese, 1995, p. 248). Entendemos, aqui, essa representação como *re-presentação*, tornar presente de novo através de ações físicas trabalhadas dentro de um coletivo que aprofunda mais e mais o saber técnico e ético (seus segredos), um conjunto de conhecimentos e procedimentos que dão vida à cultura teatral, especificamente a cultura do ator⁷.

Nesse sentido, percebemos que os grupos que têm se dedicado aos processos laboratoriais enquanto uma dimensão pedagógica, quer o façam para si mesmos quer o façam para transmitir a outros artistas, têm se encontrado com o que Barba chamou de *mito da técnica*, como se ela fosse uma tábua de salvação para o/a atuante, inquestionável e dura em sua rigidez formal. Assim, pensamos, quando nos vem à cabeça o termo *técnica*, que o treinamento seria algo como uma escola militar ou uma disciplina monástica, um código regrado que se pode passar, quase como um receituário, e de pronto surgiria a figura do ator e da atriz completa e ideal.

Esse programa artístico não nos parece concretizar-se na maioria das práticas teatrais. Não nos parece bem assim, quando tomamos como exemplo o LUME Teatro e o Odin Teatret – tomando o cuidado para não canonicizar suas histórias e suas práticas singulares em relação ao treinamento – que, ao longo dos primeiros anos de suas existências, não tinham outro objetivo maior senão o de encontrar um caminho seguro para realizar uma prática artística que não se degenerasse com o tempo, que desse bases concretas para suas investigações. O treinamento, assim, seria um caminho para a descoberta e manutenção das investigações que o ator/atriz se coloca e nos coloca a cada dia como possibilidade de reter conhecimentos técnicos e éticos do seu ofício.

Nesses dois grupos, o caminho da técnica passou – e passa – por revisões constantes, por *terremotos*, como diz Barba. Um *terremoto* é uma forma mais ou menos consciente e provocada para que não se caia numa zona de conforto, numa estagnação do processo vivo que deveria ser a via da técnica, na qual o treinamento joga um papel importante: o de manter viva as centelhas de vida que nascem desse confronto entre o já conhecido e a entrada em zonas menos conhecidas, povoadas de dúvidas e de perda do norte ou das bases seguras conquistadas pelo longo tempo de contato com procedi-

mentos técnicos, que foram advindos dos exercícios corporais e vocais e das improvisações – que muitas vezes só revelam uma camada óbvia e já conhecida dos esquemas de trabalho dentro do treinamento e, mais ainda, quando o grupo se coloca diante de uma nova proposta de trabalho ou montagem cênica.

Cair nessa zona de conforto é, para o LUME Teatro, o mesmo que andar por um território já conhecido, o que tornaria a disciplina cotidiana de trabalhar a si mesmo algo maçante e sem sentido. Um procedimento que se tornou rotineiro no grupo foi o *desterritorializar*, sempre que possível, as suas práticas, bem como as suas ideias teatrais. Desterritorializar, provocar terremotos, surgem, aqui, como estratégias para manter uma atitude interna mais proativa perante a realidade escolhida pelo ator diante do ofício da representação e da convivência grupal, observando os parâmetros seguros de relações que permitam a convivência entre disciplina e liberdade a que um verdadeiro laboratório teatral deve manter como bússola e guia de seus trabalhos.

A ética entra nesse momento como um conjunto de princípios (artísticos e existenciais) que regem as relações, as práticas e também as produções dos grupos citados e que os mantém coesos em suas inquietações e buscas. Ela delinea um *ethos* no campo que tem se tornado cada vez mais em evidência no contexto do teatro contemporâneo.

Em uma visão geral sobre o *ethos* de um grupo ou comunidade, podemos caracterizá-lo como o conjunto de hábitos ou crenças que definem seus costumes e traços comportamentais, constituindo e exprimindo o conjunto de valores e características morais, sociais e afetivas que os identificam e os conformam enquanto agrupamento humano. A ação que rege o *ethos* de um grupo teatral pode ser lida, pelo que propomos, como um conjunto de valores e princípios que constroem a força interna desse grupo, dando-lhe coesão e lhe permitindo que reconheçamos a expressão das condutas dos atores e atrizes num contexto de trabalho *em* e *com* o grupo. São hábitos e atitudes que, uma vez adquiridas na prática cotidiana e na constante observação dos mesmos, produzem o caráter geral e o modo de ser do grupo teatral.

Nesse sentido, o modo de ser do LUME Teatro, com seus 35 anos, e o Odin Teatret, com 57 anos de existência, dão-nos condições de reconhecer que as práticas dos grupos citados potencializam as singularidades do traba-

lho teatral dos atores e atrizes. Divergindo ou não em suas proposituras, convergem para um pensamento que tende a se equilibrar no que toca o respeito e a coesão dos princípios e valores elegidos para manterem-se enquanto coletivo, perseguindo um ideário básico e fundamental de grupalidade, que se exprimem através da conduta ética que os organizam.

No caso da ética no trabalho do ator, ou melhor na construção de um *ethos* para o seu trabalho dentro da perspectiva de um teatro-laboratório, podemos verificar que a conquista de um espaço dedicado para seu aprendizado se dá na constância de práticas que vão construindo hábitos, técnicas e estéticas carregadas de valores pragmáticos e existenciais. Elas servem para edificar a dinâmica de funcionamento do grupo, estabelecendo regras e princípios comuns que passam a habitar o interior das ações dos seus atores, quer seja quando se efetivam no espaço do treinamento, quer seja quando estes estão envolvidos nas demais relações que se constituem na organização dos grupos (administrativas, pedagógicas, estudos, intercâmbios, produção e apresentação de espetáculos). Esse conhecimento passa a ser incorporado dentro de um espaço laboratorial através da prática de um treinamento que visa não só a aquisição de técnicas para se estar *vivo* em cena e adquirir uma *segunda natureza* criativa, mas também para adquirir hábitos e costumes que mantenham o ator inserido e pré-disposto a trabalhar em conjunto com os demais atores e membros do grupo e o seu público.

Criar-se a si mesmo, enquanto atuante, é colocar-se também sob os parâmetros de uma filosofia que se quer presente no modo de agir sobre a cena, que não se desvincula do modo como o ator e a atriz pensam suas existências e suas relações. A ação cênica e o modo de agir sobre um espaço que é dado para a representação perante outros requerem do/da atuante uma disponibilidade e responsabilidade do seu ser, constituído pela sua presença física e mental (corpo-mente), mas também pelo aspecto convivial⁸ da experiência teatral, como apontado por Dubatti (2016).

O treinamento, já apontando uma conclusão que não se quer definitiva, permite ao ator alcançar, através de um trabalho regular e personalizado, uma certa perfeição que é diferente daquela do teatro tradicional, posto que se constrói, em estado de laboratorialidade, uma elaborada maneira de levar a cabo uma operação física e mental através da ficção teatral, em que o ator fala em primeira pessoa, de maneira sincera:

Pode-se chegar a uma situação de sinceridade através de um elaborado processo que parte de uma situação de ficção e a leva a um tal excesso que, apesar de ti mesmo, te revela. Este é o procedimento de nosso ator: tirar proveito de seus conhecimentos técnicos para dar vida a um espetáculo que, superando seus próprios limites, deixa entrever uma necessidade pessoal, a necessidade de todo o grupo (Barba, 1997, p. 101).

A técnica conquistada através do treinamento é um resultado que impõe também um limite no qual, segundo o mestre italiano: “Tú tens que superá-lo; mas antes deves alcançá-lo” (Barba, 1997, p. 101). Neste sentido, tanto no Odin Teatret quanto no LUME Teatro, a técnica exerce um papel importante, mas assim como o dito acima, ela deve ser superada, chegando-se a uma Técnica Pessoal.

A Técnica Pessoal é um caminho pelo qual o ator e a atriz, por meios de treinamento conseguem codificar uma técnica corpórea e vocal própria. Ele/ela deve:

Descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corporais e vocais, como ir ‘além’ [...], apreender a in-corporar 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 (Ferracini, 2003, p. 120-121).

Conclusão

O treinamento, como espaço de manifestação e consolidação do *ethos* do ator e da atriz, encontra no teatro-laboratório esse espaço ideal, que permite a e ao atuante inspirar-se e dar a maior liberdade concebível para viver sua própria vida artística. Assim o realizam o LUME Teatro e o Odin Teatret.

Esses grupos nos apresentam um modelo de trabalho criativo e pedagógico que adensa e aprofunda questões que se desdobram continuamente em suas práticas de treinamento e de pesquisa. No Odin Teatret, trata-se de preservar sua herança e tradição artística (o como manter-se vivo) através da transmissão, do sentido e da capacidade de resiliência do seu teatro. No LUME Teatro, observamos mais um processo de atualizações contínua de sua *práxis* e de deslocamentos de conceitos que geram novos campos de investigações, ou melhor, que dilatam e ampliam esses campos, através de um

fluxo de energias e de potencialidades que geram incessantes desafios de como definir seu momento atual.

Inseridos nessa turbulência e ressignificação acerca do conceito/ação (Ferracini; Hirson; Colla, 2020) de treinamento, suas práticas e seus deslocamentos no processo criativo do e da atuante, a aposta do LUME Teatro se volta para a busca de *bons problemas*, com os quais se possa entender seu treinamento, não somente no sentido de um adestramento do corpo, mas também como uma prática de intensificação de si, ampliando suas capacidades e qualidades de potência afetiva, num terreno paradoxal (aprendizado de habilidades X intensificação de si) que gera e amplia o conceito de treinamento:

Uma intensificação de ser afetado como ampliação da receptividade do corpo do artista cênico presencial (uma maior capacidade de escuta do espaço, do tempo, do outro; ampliação de uma porosidade) e também uma intensificação de afetar como capacidade de atualização de ações físicas no tempo e espaço, ambos em cocriação dinâmica (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 44).

O teatro tem uma capacidade de resiliência e reinvenção que o acompanha desde os primórdios, promovendo constantes reformulações e adaptações para acompanhar a trajetória da civilização humana em todos os tempos. Dessa forma, 2020 ficará marcado na história mundial como o ano da pandemia do COVID-19, uma vez que o coronavírus vem ceifando milhares de vidas através da sua disseminação, provocando significativas mudanças na rotina de toda população mundial, paralisando-a em suas atividades e trazendo, em sua esteira, flagelos sociais, sanitários e econômicos. A ruptura das atividades presenciais e o isolamento parcial ou total (*lockdown*), fez emergir, como alternativa de convívio, a integração virtual através da conexão em rede de pessoas, serviços e informação, numa escala e dinâmica jamais vistas. A circulação de bens culturais sofreu um enorme baque e os profissionais da área se viram sem condições de gerenciar sua economia.

O contexto pandêmico requereu, dos artistas da cena, a alternativa de redimensionar suas atividades para adaptar-se às condições socioculturais do isolamento em quarentena e distanciamento social. Hábitos de higienização, isolamento social e número reduzido de público, entre outros, tiveram de ser incorporados em caso de apresentações e eventos presenciais. Destarte, a

grande maioria das atividades das artes presenciais (teatro, dança, circo, performance, etc.) migraram para o espaço virtual e encontraram, nos *streams* e nas *lives*, um espaço para discussão, divulgação e apresentação em rede virtual, tais como: espetáculos, seminários, demonstração de trabalho, performances, reprodução de obras anteriores de seu repertório e experimentação de processos de criação coletiva e interativa. Enfim, uma infinidade de possibilidades que foram – e estão – sendo exploradas tanto por grupos e coletivos artísticos, quanto por iniciativa individual de artistas.

O que isso nos revela, de pronto, é que, reservada a necessidade presencial, um universo diferente de conexões, hibridações e fruições poética tem se apresentado em sua potência de afeto, provocando fissuras, rupturas e agenciamentos, num plano de território já intensificado pelas proposições artísticas contemporâneas, mas que, dado a emergência do momento, ele apresentou um outro desafio que intensifica ainda mais as relações entre artistas e público. Ainda que atravessado pela comunicação via internet, esse território ampliou ainda mais a virtualidade – no sentido do virtual conforme nos diz Pierre Lévy (1996) – do devir do “[...] ser-corpo-do-ator” (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 42) em composição e recomposição dinâmica das relações que se estabelecem e que se atravessam pelos múltiplos espaços possibilitados *com e pela* rede.

Tanto o Odin Teatret quanto o LUME Teatro não se furtaram a esse novo aprendizado e treinamento, visto que eles deram prosseguimento as suas atividades em modo on-line, bem como descobriram o potencial desse novo espaço de atuação. Do Odin Teatret é possível acompanhar, pela página oficial do grupo, as inúmeras alternativas que foram se estabelecendo, tais como: suspensão das atividades presenciais (oficinas, apresentações públicas, seminários, viagens, etc.), que foram readequadas e mantidas na plataforma on-line, assim como a disponibilização gratuita de seu acervo de peças com doações a entidades sem fins lucrativos e defensoras da causa humana (por exemplo, a entidade Médicos Sem Fronteiras).

Quanto ao LUME Teatro, que estava em cartaz no Centro Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, com o mais recente espetáculo KINTSUGI, 100 MEMÓRIAS (2019), pelo projeto FAROFA do MITsp, teve que cancelar suas apresentações. Logo depois, foram surpreendidos pela suspensão das atividades da UNICAMP. O grupo aguardou, pensando in-

genuamente que a situação se resolveria em semanas ou poucos meses. Todavia, a situação não se resolveu. Portanto, desde o dia 17 de março de 2020, o teatro do LUME, os cursos e o treinamento vêm sendo realizados em *home-office*.

O LUME Teatro tentou se reinventar nessa presença-não presença virtualizada. Parou para escrever livros, realizou conversas com convidados sobre suas linhas de pesquisa e processos, além de organizar o evento da *ABRACE on-line*, cujo ator do LUME Teatro Renato Ferracini é o atual presidente. Também, o LUME Teatro organizou a *Jornada Internacional Atuação e Presença*, em sua 18ª edição em fevereiro de 2020, abarcando 18 cursos práticos e teóricos on-line, 4 mesas de discussão realizadas no *Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*, além da exibição de filmes, cabarés e mostras finais dos cursos, que foram veiculados no *Terra LUME*. O grupo ainda fez apresentações de espetáculos on-line e participou de mesas de debates e palestras em inúmeros eventos nacionais e internacionais. Pelo que conhecemos dos atores, o LUME Teatro continuará a realizar suas atividades até que a presença pele com pele possa ser possível novamente.

Como trabalhar uma presença sem estar presente? Como proporcionar experiências de presença mediada por uma tela? Mesmo que não se tenham as respostas, as perguntas, que são difíceis de serem respondidas de pronto, fazem parte do DNA de trabalho tanto do LUME Teatro quanto do Odin Teatret. Reinventar-se, nessa pandemia, foi e tem sido, para esses grupos, um novo e importante aprendizado. Um teste para seu treinamento. Um alento para seu *ethos*.

A dimensão do *ethos*, no trabalho do e da atuante, implica em reinventar-se numa espiral contínua. Em outras palavras, podemos contemplar, como síntese deste, reinventar-se, de acordo com uma das frases comumente utilizada pelos atores e atrizes do LUME Teatro: o LUME não é, vai *sendo*.

Notas

- ¹ Em 1979, Barba fundou a Escola de Antropologia Teatral (ISTA), um ambiente voltado para a reflexão teórica baseada na evidência prática. A ISTA é uma

organização internacional formada por artistas e estudiosos de teatro de diversas tradições, que dedicam seu tempo na formação de um “[...] diálogo e pesquisa comparada, com a intenção de colocar questões, levantar e testar dúvidas” (Schino, 2012, p. 8). A ISTA possui um caráter de seminário contínuo, em que os participantes se reúnem em “[...] sessões de trabalho com duração de duas semanas a dois meses, realizadas quando e onde seja possível e requerido” (Schino, 2012, p. 8).

- 2 Na obra *O que é o Virtual*, Pierre Lévy (1996) apresenta o Virtual como o que não é físico, o que é imaterial, logo, o que é significação. O mundo da significação, no que diz respeito ao virtual, não se inicia com a criação dos computadores, mas na própria linguagem humana. O teórico canadense ainda diz que o virtual estaria ligado a todo um complexo de forças imateriais que, mais cedo ou mais tarde, transformariam o real por meio de atualizações. Nesse sentido, a arte, ou o ofício criativo do ator, ao lidar com essas imaterialidades, não está sujeita a construir uma mensagem, destarte, “[...] em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história, é um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual” (Lévy, 1996, p. 149).
- 3 Essa linha de pesquisa sempre teve, no LUME Teatro, um cuidado diferente, uma certa proteção do ator, ou atriz, que com ela trabalhasse, posto que seria necessário criar os meios para fazer surgir esse estado de ingenuidade, de entrega e de exposição mais íntimas para que atores e atrizes se sentissem seguros na exploração de energias mais delicadas e sutis. Nesta pesquisa, o ator – ou atriz – passa por uma espécie de ritual, um momento de iniciação teatral de descoberta ou de transformação das qualidades energéticas dilatadas para esses estados sutis e delicados de sua natureza humana (Simioni, 1998). Após uma intensa fase de pesquisa interna do LUME Teatro, o meio que se encontrou foi a criação do que se chamou *retiro de clowns*, uma fase da pesquisa com participantes externos, realizada sempre em um lugar reservado e distante da vida cotidiana (utilizou-se, por exemplo, uma fazenda próxima da sede do LUME Teatro, em Campinas-SP). Neste espaço, os participantes teriam a liberdade de experimentar suas potencialidades nessa linguagem, numa vivência integral reclusa, passando por um ritual de descoberta, nascimento e vivências desses estados sutis e delicados de sua natureza humana e ridícula, expressada pela técnica de clown.

- 4 Termo cunhado por Ferracini para falar de um corpo em Estado Cênico, isto é, um corpo em arte que está no espaço entre “[...] objetividade - subjetividade, dualidade que poderíamos facilmente levar para forma X expressão ou mecanicidade X ‘vida’, ou mesmo comportamento cotidiano X comportamento extra-cotidiano, não é nem um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses polos abstratos e todos os pontos e linhas ‘entre’” (Ferracini, 2012, p. 87).
- 5 Compreendemos que o vocábulo *texto* não se resume a produção literária de uma peça ou representação cênica de um texto dramático, mas nos referimos ao texto de forma expandida, no sentido de um texto cênico que comporte a construção de diversas dramaturgias: dramaturgia do encenador; do cenógrafo, do iluminador etc. Em meio a estas, a dramaturgia do ator e da atriz produzida através das suas partituras corporais e vocais, bem como a sua relação de composição e produção com os outros elementos do espetáculo: luz, espectador, cenário etc. O uso do texto no sentido expandido se faz útil, inclusive, para circunscrever de modo coerente a análise do processo criativo de ambos os coletivos, visto que tanto o LUME quanto o Odin Teatret, possuem, em seus repertórios, inúmeros trabalhos focados em partituras vocais e corporais que abdicam do uso de um texto literário/dramático convencional.
- 6 Apesar do autor não utilizar diretamente a expressão *texto cênico* ou *texto expandido*, acreditamos que é possível identificar, em sua escrita, fragmentos que nos levam a ler os textos de representação no sentido mais amplo, em que os textos de representação não se restringem ao texto dramático convencional, mas vão para além da comunicação e declamação de uma obra literária, de modo a caber a inclusão de gestos e partituras corpóreo-vocais: “O texto de representação é o processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo. [...] existem antes como redes de comportamento do que como comunicações verbais. Não se traduz textos de representação em textos escritos. [...] O treinamento para a transmissão de textos de representação é muito diferente do treinamento para a interpretação de textos dramáticos” (Ferracini, 2012, p. 247).
- 7 Ao se refletir sobre os aspectos de uma *cultura do ator*, Fabrizio Cruciani afirma que, neste caso: “[...] *cultura* significa a possibilidade de receber e usar um patrimônio do passado de modo a transformá-lo. O que quer dizer ser capaz de

construir, somar, sem precisar sempre recomeçar do zero. Pode indicar também a cultura de um homem que modela a própria atividade em companhia de outros homens, tomando como ponto de partida as próprias necessidades pessoais e esforçando-se por realizar as próprias aspirações humanas e sociais em um trabalho que, a um olhar externo, aparece como arte (Cruciani apud Scandolara, 2006, p. 1).

- ⁸ Dubatti define lógico-geneticamente o teatro como “[...] um acontecimento constituído de três subacontecimentos relacionados: o convívio, a *poiesis* e a expectativa” (Dubatti, 2016, p. 31). O convívio seria a reunião de corpo presente, sem a intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (tempo e espaço), estabelecendo vínculos compartilhados e vicários que multiplicam a afetação grupal. A *poiesis* seria o novo ente produzido no acontecimento a partir da ação corporal, e a expectativa implica a consciência da companhia do outro neste convívio, multiplicando e contribuindo para sua construção, no ele chama de “[...] *poiesis* convivial” (Dubatti, 2016, p. 37).

Referências

- BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- BARBA, Eugenio. **Teatro: soledad, oficio y revuelta**. Argentina: Catálogos Editoras, 1997.
- BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão oficio e revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: UNICAMP, 2009.
- CESAROLLI, Umberto Junior. **O LUME no Contexto do Teatro de Pesquisa do século XX**. 2010. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/169342000/Cerasoli-Umberto-Dissertacao-Final>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há Caminhos. Só Rastros**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2013.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERRACINI, Renato; HIRSON, Raquel Scott; COLLA, Ana Cristina. **Práticas teatrais**: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2020.

HIRSON, Raquel Scott. **Tal Qual Apanhei do Pé**: uma atriz do LUME em pesquisa. São Paulo: Aderaldo & Rotchschild Editores/Fapesp, 2006.

LASSALE, Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a formação do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.

MOLLICA, Fábio (org.). **Il teatro possibile**: Stanislavskij e il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca. Firenze: La Casa Usher, 1989.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco**: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285042/1/Scandolara_Camilo_M.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2020.

SIMIONI, Carlos. A Arte de Ator. **LUME**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 55-60, 1998.

WARNET, Jean-Manuel. **Les Laboratoires**: une autre histoire du théâtre. Lavé-rune: éditions L'Entretemps, 2013.

Chavannes Péclat é doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP (2017) e bacharel em Teatro pela Universidade Federal da



Paraíba. Atua principalmente nos seguintes temas: Teatro, Trabalho do Ator/Performer, Voz, Gênero e Performance.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2648-2266>

E-mail: c180482@dac.unicamp.br

Renato Ferracini é ator, pesquisador, pai, filho (mas neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Crítico. Positivo. Vital. Livre, Solto e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. Possui doutorado (2004) em Multimeios pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador Associado do LUME – Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8862-420X>

E-mail: renato@lumeteatro.com.br

Elias Lopes é graduado em Educação Artística pela UFPB (1993), tem especialização em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica (UFPB – 1997) e mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2002). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes cênicas (Teatro) e ensino do teatro. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba e doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra – Portugal (2015).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1357-3129>

E-mail: eliasiben@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de janeiro de 2021

Aceito em 07 de maio de 2021

Editores responsáveis: Patrick Campbell e Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.