O lugar do teatro

Valmir Santos

Um dos aspectos mais significativos da atividade teatral é a sua capacidade de demarcar, para além das prospeções de linguagens de ator, dramaturgia, encenação e demais veredas, um território de origem e evolução. Esse espaço não resulta necessariamente concreto. Por vezes, ele é simbólico, confluência de signos imateriais, subjetividades que impregnam o ato criador e o lançam no universo. No caso do grupo Lume, existe uma condicionante geográfica: quase a totalidade da memória dos seus recém-completados 20 anos tem lugar em Vila Izabel, no distrito de Barão Geraldo, em Campinas.

Este artigo relaciona dois espetáculos representativos da presença do conjunto na cena brasileira e da cultura de teatro forjada na região onde nasceu e pautou uma ação coletiva que envolve a população e outros grupos que ali fixaram moradas. Nosso objetivo é demonstrar o quanto a convicção autoral (e “atoral”) transitou do mergulho seminal na técnica para a capacidade de comunicar tão plenamente e alcançar popularidade que também tem papel orgânico na arte de ator.

Em 1985, quando o Lume foi constituído, contavam-se nos dedos as experiências de teatro de grupo em curso no país. Entre os con-

juntos mais significativos da cidade de São Paulo, por exemplo, constavam Oficina (1958), Ventoforte (1974), Mambembe (1976) e Ornitorrinco (1977). O ciclo da ditadura militar chegava ao fim após duas décadas e legava uma sociedade fraturada. É nesse contexto histórico que o mímico e ator Luís Otávio Burnier, que acabara de chegar de temporada de oito anos de estudos na Europa, coloca em prática um trabalho de longo prazo, centrado no movimento corporal.

No início, o grupo atendia por Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, o Lume, acoplado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, no qual Burnier lecionava. Ele agregou ao projeto um dos aprendizes, Carlos Roberto Simioni, e a musicista Denise Garcia. A premissa era aprofundar o estudo da arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica (Burnier, 2001), no afã de esmiuçar corporeidades, sobretudo aquelas presentes nas manifestações populares da cultura brasileira, como o bumba-meu-boi, a congada e o maracatu. Tratava-se de iniciativa pioneira na cena nacional. Até então, o processo criativo costumava ser percebido como fim, não um meio. Importava àquele projeto-embrião elaborar, codificar e sistematizar

essas técnicas em exaustivas jornadas de nove a doze horas diárias de treinamento.

Essa postura de gênese vai caracterizar todos os trabalhos posteriores. O vínculo peculiar com as lides acadêmicas estimula o pensamento teórico em mão dupla com o ofício das artes cênicas. Seus integrantes se tratam por atores-pesquisadores, e assim o são tanto ao lapidar o corpo-instrumento em sala de ensaio quanto ao produzir dissertações e teses.¹ A impressão é de que tudo está cientificamente fundamentado, o que não implica fugir de riscos.

Somente três anos depois veio à luz o primeiro espetáculo que refletiria tal verticalização: *Kelbilim, o cão da divindade* (1988), sobre um homem torturado pelo conflito entre bem e mal. O ponto de chegada era a formação mística de Santo Agostinho entre os séculos IV e V d.C., cuja conversão ao cristianismo foi bastante dolorosa por causa das aflições da carne.

Depois do trabalho de ator emparelhado consigo, chegara o tempo de mirar o outro: o espectador. *Kelbilim* adicionou camadas às ações físicas e mecânicas que invocavam sentimentos de medo e desejo. O espetáculo teve quatro versões até conquistar a “definitiva”, dois anos depois da estréia. Houve incorporação de música, ou melhor, da espacialidade musical; um coro entoava cânticos ambrosianos ao redor do espaço cênico, sem ocupá-lo, mas reverberando as

composições de Garcia. Quanto ao verbo, expressões em latim ganharam a companhia de excertos em português de autores como Hilda Hilst e Giovanni Papini, proporcionando mais densidade à dramaturgia sustentada essencialmente por gestos, movimentos, silêncios, sombras e objetos.

Em cena, Simioni representa segundo a sua “dança pessoal”, perspectiva da antropologia teatral na qual o ator se apropria de energias geradas pela ultrapassagem do esgotamento físico, estágio posterior em que maneja com mais segurança e fluidez as suas potencialidades (movimento, gesto, voz). Burnier calçou a direção com os esboços metodológicos construídos de maneira empírica, mas sem abdicar do caráter ritual e sagrado do teatro, os “precipitados de sonhos” reivindicados por Artaud.²

Uma das primeiras apresentações de *Kelbilim* se deu num antigo colégio e convento de freiras da cidade. O solo de Simioni ilustra, de certa maneira, o isolamento a que o Lume submeteu-se na infância e na adolescência. As palavras de Burnier sobre o espaço cênico dão pistas de uma arte secreta de ator:

“O espaço para a peça não poderia ser um teatro convencional, mas algo que permitisse uma reunião entre poucos indivíduos para ‘orar’ (eu pensava em recriar o clima do cris-

¹ É comum aos integrantes do grupo fazer incursões pela escrita teórica. Luís Otávio Burnier (1956-1995), por exemplo, é autor de *A arte do ator – da técnica à representação*. Renato Ferracini escreveu *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2002). Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson também lançarão em breve suas dissertações de mestrado, decorrência de anotações realizadas durante os processos criativos, uma documentação valiosa. A *Revista do Lume* alcança o número 6 em 2005 e traz artigos dos atores-pesquisadores, além da colaboração de especialistas nacionais e internacionais. A publicação serve de canal de discussão, principalmente no que tange às técnicas de representação para o ator/bailarino e também sua formação no meio acadêmico ou não, informa a coordenadora do Lume, Suzi Frankl Sperber, que idealizou o projeto editorial.

² Em seu Manifesto do teatro da crueldade, Antonin Artaud (1896-1948) sentencia: “O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se desencadeiem, num plano não suposto e ilusório, mas interior”.

tianismo em seus três primeiros séculos, quando, ilegal e perseguido, os fiéis se encontravam em locais secretos e em número limitado)” (Burnier, 2001).

A imagem do recolhimento perpassa a trajetória desse coletivo. Nos primeiros nove anos, a opção se impôs, compreensivelmente mais radical do que agora, conformada com a intermitente busca do domínio técnico e os pressupostos do elo científico com a Universidade. Isso se tornou mais pendular com o tempo. No início de 1995, um mês antes de falecer, Burnier havia transmitido a percepção de que o grupo deveria iniciar um processo de abertura para transcender as quatro paredes de laboratório.

Ressalve-se que o Lume jamais deixou de incentivar a retroalimentação na mostra de experimentos e intercâmbios com outras escolas ou grupos afins; em viagens pelo Brasil e exterior; e no acolhimento de importantes artistas e pesquisadores (Natsu Nakajima, Nani Colombaioni, Eugênio Barba, Iben Nagel Rasmussem, Sue Morrison, Luiz Carlos Vasconcelos, Anzu Furukawa, Kai Bredholt, Tadashi Endo). São nomes que contribuíram para consolidar as linhas de pesquisa em vigor: o *clown* e o sentido cômico do corpo; a mimesis corpórea; o treinamento cotidiano do ator; a teatralização de espaços não-convencionais; e a já citada dança pessoal.

A vocação natural do Lume para o retiro não deve ser confundida com gesto de esnobismo, distanciamento do rés-do-chão. Em plena era do culto às celebridades, nunca foi prioridade investir em visibilidade para um hipotético mercado. O ator Jesser de Souza tem uma tese particular: “Nunca gastamos esforços ou dinheiro para criar um calendário, uma camiseta ou um boné. A marca do Lume sempre foi a de entrar na sala e pesquisar. Nosso logotipo é o

que resulta do trabalho. É um caminho muito lento, mas consolidado pela nossa prática”.³

E isso implica posicionar-se à margem, durante anos, mesmo em relação ao corredor cultural Rio-São Paulo, onde as temporadas só vingaram recentemente, ainda que curtas. Burnier sempre nutriu admiração de seus pares quanto à perseverança nos fundamentos técnicos. Como bom discípulo de Etienne Decroux, com quem conviveu na França, não descolava a vida da arte e, principalmente, esta da técnica. Mas a técnica “Nada valerá se não trabalhar com as energias e vibrações mais profundas do indivíduo, que traspassem as emoções” (Burnier, 2001).

No Lume, as montagens não “morrem”; elas são constantemente revisitadas e levadas à cena. *Kelbilim* conta dezoito anos e segue vivo em sua incursão pelo claustro, metáfora afeita à humanidade de agora e do futuro. Tracemos um paralelo daquele espetáculo-motriz com o décimo nono da carreira do grupo, *Café com Queijo* (1999), a obra que encerra mais popularidade e acena com a mudança de eixo na forma como o Lume se relaciona com o mundo, sem arredar pé de seu quintal.

A surpreendente repercussão de *Café com Queijo* não ocorre imediatamente após a estréia, mas quatro anos depois, quando o grupo finalmente realiza sua primeira temporada em São Paulo, no Sesc Belenzinho. Até então, ocorreram apresentações ou demonstrações de processos pontuais, invariavelmente em circuitos de estudantes de artes cênicas. Em 2003, o Lume já havia percorrido vinte e um países, mas era praticamente desconhecido do público de São Paulo, cerca de noventa quilômetros de Campinas. Era desconhecido inclusive de formadores de opinião na área cultural.

Café com Queijo expõe os códigos da mimesis corpórea, decorrência da pesquisa de campo dos atores, que entraram em contato

³ Entrevista ao autor para a *Folha de S.Paulo*, junho de 2005.

com a oratória e a fisionomia típicas do interior do Brasil (Minas Gerais, Tocantins, Rio Grande do Norte, Amazonas, Pará e inclusive São Paulo). Deparam-se com personagens da vida real, como d. Angélica e seu Justino, moradores do município de Paranã, no Tocantins, que serviram aos visitantes um café com queijo ralado, uma bebida característica do local. Ele logo saca a sanfona empoeirada, enquanto ela deita a tristeza pela perda de filhos. A solidão, a perda de identidade, a sábia medicina que emana dessas vidas severinas, são muitas as faces desses homens e mulheres que conjugam luta e sofrimentos sem fim. O espetáculo arrebatado, abre sessões extras, faz uma segunda temporada no ano seguinte.

É curioso que Simioni, por vezes, opere a luz e o som de *Café com Queijo*, obra concebida e representada por Ana Cristina Colla, Jessor Sebastião de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.⁴ Disposto em volta de uma colcha de retalhos que cobre uma arena, o espectador senta-se em almofadas no chão, em bancos ou em cadeiras. Surge literalmente entranhado no espaço cênico, cuja disposição cria uma atmosfera de intimismo. Essa comunicação direta só acontece porque um dia, ou melhor, durante três anos, Burnier e Simioni ficaram circunscritos à investigação técnica que os conduziu a *Kelbilim*. Eis o significado do esforço da equipe pela lida contínua e aprofundada.

Para quem olha à espreita e enxerga “elitismo” ou “hermetismo” na trajetória do Lume, Ferracini argumenta o contrário: “O objetivo sempre foi o de buscar a relação direta, indireta ou subliminar com o público, quer em palco italiano, não-convencional ou na rua”.⁵ Traba-

lha-se com a predisposição de uma postura ativa do espectador, instigado a dialogar com as situações extracotidianas em jogo. É como se o Lume desejasse uma interlocução feita do mesmo rigor com que elabora sua arte, tomando cuidado para não obstruir o canal da essencialidade presumida, o fluxo de uma poética da sensibilização.

Contempladas em paralelo, como no oportuno projeto de circulação do Lume por alguns estados durante 2005, *Café com Queijo* e *Kelbilim* são criações que vingaram das sementes de 1985. Isso fica claro não só por meio da fortuna estética, mas das especificidades do modo de produção artístico em voga em Barão Geraldo. No entorno da sede do Lume, brotaram outros núcleos artísticos, como Boa Companhia, Barracão Teatro, Seres de Luz, Matula Teatro e Zero Zero Companhia de Teatro, perfazendo atualmente onze coletivos e sete espaços-útero geradores de novos horizontes.

Nos últimos anos, imprimiu-se um viés comunitário, uma interação social que dá origem a atitudes e práticas de colaboração. Instaurou-se uma inequívoca formação de público, o vizinho. Conseqüentemente, nasceu a infra-estrutura mínima que ampara o movimento teatral, como a criação de hotéis, pousadas e restaurantes. Os moradores e os estudantes universitários foram cativados aos poucos. Recebiam filipetas das programações em suas portas, deparavam com espetáculos na rua e despertaram para a sede do Lume, onde seus integrantes já haviam se apresentado para único espectador ou mesmo cancelado sessão por falta de público. Daí uma inevitável perspectiva sociológica.

⁴ Há sete anos o Lume mantém um núcleo de sete atores-pesquisadores. Depois de Burnier e Simioni, Ricardo Puccetti ingressou em 1988 e compôs o triunvirato por sete anos. Em 1993, foram incorporados Ana Cristina Colla, Jessor de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. A última a integrar o grupo foi a inglesa Naomi Silman, em 1997. Nem sempre os sete atuam numa mesma obra, como em *Shi-Zen*, 7 *Cuias* (2004); existem subgrupos entre eles para determinadas linhas de pesquisa ou montagens.

⁵ Entrevista ao autor para a *Folha de S. Paulo*, junho 2005.

“A discussão da arte como ação coletiva sugere uma abordagem geral à análise da organização social. Podemos focalizar qualquer evento (o termo mais geral que abrange a produção de uma obra de arte como um caso particular) e procurar a rede de relações de pessoas, embora grande ou extensa, cuja atividade coletiva tornou possível que o evento ocorresse da maneira como ocorreu. Podemos buscar redes de relações, cuja atividade cooperativa é recorrente ou se tornou rotina e especificar as convenções por meio das quais seus membros constitutivos coordenam suas linhas separadas de ação” (Becker, 1977).

Barão Geraldo está localizado cerca de doze quilômetros do centro da cidade. A paisagem bucólica é reforçada pelas árvores, alguns pinheiros e por umas tantas ruas de terra batida. A sede do Lume guarda ares e arquitetura de uma casa de campo, um casarão antigo que remete àquelas residências de fazenda cercadas de muito verde. Ali, funcionam salas para ensaios, oficinas e administração. No quintal, há um barracão que comporta até setenta pessoas. Nos primeiros anos, o grupo “morou” informalmente na casa do próprio Burnier. Conseguiu espaço num centro comunitário do distrito e depois foi parar no salão paroquial de uma igreja, onde passou oito anos. A sede atual foi conquistada em 1994 e é mantida desde então com recursos da Unicamp, que reconheceu os avanços do seu Laboratório de Movimento e Expressão e lhe conferiu extensão acadêmica como Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, ligado diretamente à reitoria.

A atividade teatral em Barão Geraldo é baseada em apresentações em espaços alternativos e cursos de aperfeiçoamento que, invariavelmente, têm o corpo como epicentro. Desde 1996, fixou-se no calendário que todo fevereiro é mês de aprendizado e troca. Além do Lume,

os demais grupos oferecem oficinas para participantes locais ou vindos de vários pontos do País, além de estrangeiros. Foi assim que surgiu o Feverestival, mais uma das ações coletivas que, desde 2001, promove um carnaval à parte, aliando entretenimento e formação. A maioria é composta por artistas que, além de passar o dia se aperfeiçoando, fazem questão de mostrar processos de criação ou espetáculos prontos ao final de cada noite.

Ao deslindar, pois, uma geografia para o seu corpo nos anos de iniciação, o Lume encontrou o lugar do outro. Seu deslocamento interior é feito por meio de pontes exteriores, numa escala do quintal para o mundo: Vila Santa Izabel, Barão Geraldo, São Paulo, Brasil, França, Itália, Finlândia, Dinamarca, Espanha, Escócia, EUA, Japão etc. Uma travessia que vem corroborar o pensamento de um dramaturgo, poeta e filósofo francês contemporâneo, Jean-Christophe Bailly:

[...] Essas viagens de teatro inscrevem-se dentro de um confronto entre os que vêm, na mistura cultural, uma ocasião para diminuir o mundo e os que, ao contrário, vêm nisso uma garantia de crescimento. Ir trabalhar longe não significa exportar sua competência, nem muito menos fundar uma seqüência destinada a localizar-se em meio a uma espécie de vulgata universal de ‘intercâmbios’; é, ao contrário, expor sua origem à resistência de outra cultura e decidir que, nessa oposição, é necessário saber perder muito e aprender muito antes que alguma coisa de comum possa ser percebida, antes que possa aparecer a partilha singular de uma experiência única (Bailly, 2004).

No momento em que as ditas sociedades economicamente globalizadas inclinam-se cada vez mais à despolitização,⁶ há uma contrapartida no teatro brasileiro desde o ano 2000: parte

⁶ Em 2001, em conferência que ministrou no seminário *O teatro e a cidade*, organizado pela Secretaria Municipal da Cultura, no Centro Cultural São Paulo, o filósofo Gerd Borheim (1929-2002) concluiu

significativa dos seus artistas demonstra vitalidade, organiza-se em vários estados para fazer valer minimamente algumas políticas públicas junto às instâncias representativas dos poderes Legislativo e Executivo, como no caso da elaboração e encaminhamento do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002), conquista do movimento Arte contra a Barbárie articulado por companhias paulistas; ou do Redemoinho – rede bra-

sileira de espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral, que o Galpão irradiou de Belo Horizonte (2004) para outras praças, Campinas incluída. A bonita experiência dos parceiros de Barão Geraldo manifesta-se, assim, dentro das circunstâncias cidadãs. Os coletivos teatrais constroem paradigma segundo o apuro estético da arte de ator, mantida sua diversidade, e o cultivo ético da resistência por causas, “causos” e casas em comum.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Artaud. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BAILLY, Jean-Christophe. *Poursuites*. Trad. de Giovana Soar (trecho). Paris: Bourgeois, 2003.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BORHEIM, Gerd. *A teatralidade da origem*. In: *O teatro e a cidade – lições da história do teatro*, CARVALHO, Sérgio de. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, 2004.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator – da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAFIERO, Carlota. *A arte de Luís Otávio Burnier – em busca da memória*. In: *Revista do Lume*, n. 5, 2003.

assim a sua fala: “Esse modo de assumir as coisas não é mais dado pelos deuses. É o homem que tem que construí-lo porque ele nasce não mais de dentro da *polis*. A cidade de hoje é, quase sempre, um lugar despolitizado. Por outro lado, os homens não têm como fugir da necessidade de compromisso efetivo e da escolha política. Se essa possibilidade permanece aberta à arte – e o teatro poucas vezes consegue abandoná-la – é porque talvez não precise e nem deva ser abandonada”.