

A autoria do ator: 3 ocorrências dignas de nota.

The actor's authorship: 3 occurrences of particular interest.

Amauri Araujo Antunes³⁸

Resumo: O artigo discorre sobre um ator diferenciado, responsável por mais instâncias criativas que o habitual na profissão e presente em 3 projetos artísticos do início do século XXI: Solos do Brasil, Prêt-à-Porter e Café com Queijo. Destaca também o papel dos artistas Denise Stoklos, Antunes Filho e Luis Otávio Burnier que atuaram como orientadores de tais projetos, precursores de um novo paradigma cênico.

Palavras-Chave: Ator-autor; Encenação Contemporânea; Formação de Atores.

Abstract: The article discusses a differentiated actor, responsible for more creative instances than usual in the profession and present in 3 artistic projects of the beginning of the 21st century: Solos do Brasil, Prêt-à-Porter and Café com Queijo. Also highlights the role of artists Denise Stoklos, Antunes Filho and Luis Otávio Burnier who acted as supervisors of such projects, precursors of a new scenic paradigm.

Key-words: Actor-author; Contemporary Staging; Actor Training

1. INTRODUÇÃO.

Entre 2001 e 2006, desenvolvendo pesquisas com vistas à obtenção do título de Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-rio), dediquei-me ao estudo de espetáculos brasileiros da época que se caracterizavam pelo fato de os atores responderem por outras instâncias de criação, além das rotineira-

³⁸Ator, Diretor, Dramaturgo, Iluminador e Professor de Teatro. Bacharel em Artes Cênicas (Ator), licenciado em Artes, Mestre em Letras (Teoria Literária), Doutor em Teatro. Professor do Instituto Federal do Sul de Minas – Campus Três Corações (MG). Atualmente realiza estágio Pós doutoral no Instituto de Artes da UNESP (SP).

mente atribuídas a tais profissionais. Na oportunidade, considere-se tratar de um “ator-autor”, conceito utilizado para caracterizar este ator que escreve seus próprios textos a partir de procedimentos distintos daqueles comumente empregados por dramaturgos, situação que se distingue tanto daquelas nas quais o escritor é também ator, quanto de escritores que decidem encenar seu próprio texto.

Este “ator-autor” mapeado na pesquisa se caracterizava por ser um profissional que se responsabilizava por praticamente todas as instâncias criativas do espetáculo: atuação, direção, produção, estabelecimento do texto, além da concepção plástica e técnica. Nestes casos, a produção textual não se dava de forma independente da atuação, mas como decorrência de experimentações do ator em processo de criação.

Mais do que destacar a existência deste teatro particular e demarcar alguns percursos que o tornaram realidade, a proposta deste artigo é demonstrar como, nos casos observados, a formação do ator estava diretamente relacionada com o surgimento do espetáculo, destacando o papel exercido pelo artista-encenador mais experiente que se tornava um mestre orientador para os atores iniciantes.

Para compreendermos a relevância de tais trabalhos para o desenvolvimento teatral, é importante termos em mente que, por muito tempo no teatro ocidental, o teatro parece ter sido marcado por uma certa predominância do texto escrito nas iniciativas criativas, principalmente ao longo do século XIX e de boa parte do século XX.

É possível considerar que este “ator-autor” seja uma decorrência da sistematização dos recursos expressivos e técnicos do ator, juntamente com a ação de diretores teatrais que construíram uma relação diferenciada com o texto escrito.

Durante o século XX, a encenação passou a ser cada vez mais valorizada, atingindo importância equivalente (ou mesmo superior) ao texto, de tal forma que o trabalho do encenador se tornou mais criativo e menos executivo, o que resultou em um novo paradigma para o texto teatral, além de diferenciar espetáculo e texto, que passaram a ser considerados realmente como dois produtos artísticos distintos.

Nos extremos, teríamos que, em uma determinada concepção, o espetáculo seria uma decorrência do texto escrito, no outro extremo, uma concepção segundo a qual o texto escrito se tornaria pretexto

para o trabalho do encenador. Os espetáculos produzidos pelo ator-autor, objetos da pesquisa, parecem explorar uma terceira possibilidade, na qual o texto e a encenação decorrem do trabalho do ator. Tal proposição, porém, estabelece um outro paradigma e, consequentemente, implica outro repertório para a apreciação artística. Este novo repertório, porém, ainda está se constituindo. Neste sentido, a referência às propostas desenvolvidas por Denise Stoklos (1950) no projeto Solos do Brasil, Antunes Filho (1929 – 2019) em Prêt-à-Porter e Luis Otávio Burnier (1956-1995) têm o mérito de reconhecer no trabalho destes grandes criadores um marco precursor deste ator diferenciado, do “ator-autor” do início do século XXI, no teatro brasileiro.

O que motivou o recorte desta pesquisa foi, principalmente: (1) número distinto de atores em cena (solos, duplas e grupo); (2) processos formativos bem diferenciados (projeto pontual, metodologia de grupo e decorrência de formação superior). Em síntese, o recorte buscou pautar-se pela diversidade das propostas.

2. ALGUMAS LINHAS SOBRE A PREDOMINÂNCIA DO TEXTO ESCRITO.

É possível localizar historicamente, um período no qual o aspecto literário do texto começou a se acentuar, passando a ser publicado e comercializado como literatura e o dramaturgo ser equiparado aos demais autores de ficção. Antes disso, o escritor se relacionava diretamente com a prática teatral e os textos eram produzidos em uma relação muito próxima com a encenação, sendo comum o autor exercer outras funções dentro do espetáculo:

Durante muito tempo, a ausência de impressão e a tradição oral do texto fazem do autor uma entidade coletiva e indeterminada. Não sabemos de fonte segura quem são os autores dos mistérios medievais nem de muitas das farsas que chegaram até nós. Revistas sérias até se interrogam periodicamente se Shakespeare era mesmo Shakespeare, ou se Molière não teria subcontratado Corneille. Para além das polémicas que não nos interessam, há nisso um sintoma de crise de identidade do dramaturgo, personagem tanto mais equívoca quando de-

senvolve, como Molière, várias aptidões: as de autor, de ator e de diretor de companhia. (Ryngaert, 1995, p.25)

Mesmo após o surgimento da imprensa, a publicação das peças não era comum:

Os textos só eram publicados depois de a companhia ter obtido ganhos com as primeiras séries de representações, às vezes vários anos mais tarde. O diretor da companhia protelava ao máximo o prazo, pois então perdia o estatuto da exclusividade e a peça podia ser representada por quem estivesse interessado. [...] Compreende-se melhor por que floresceram na época edições piratas, impressas no estrangeiro e às vezes com erros, estabelecidas a partir do texto ouvido na apresentação. Ao menos as peças publicadas tinham leitores, as pessoas cultas da época que se regozijavam por ter acesso ao texto no caso de não terem podido ver o espetáculo. (Ryngaert, 1995, p.24)

É claro que, se havia um comércio paralelo de publicações é porque havia interesse do público pela peça escrita. Este interesse levou a uma crescente difusão de peças teatrais impressas, de forma que, no século XVIII já havia a prática habitual de leitura das peças por parte do público que frequentava os teatros. Isto provavelmente aumentou a exigência pela fidelidade em relação ao texto, valorizando o que pode ser denominado como “teatro literário”, terminologia utilizada na citação abaixo para diferenciar um teatro popular do século XVII de um teatro das Cortes:

O dualismo entre teatro literário e teatro popular ressurgiu na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica começa a ser esta: o teatro das Cortes é escrito, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é improvisado, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais. (Jaccobi, 1956, p.22)

Ao longo do século XVIII (e durante boa parte do século XIX) este “teatro literário” combate a utilização de improvisos em cena, por considerá-los grosseiros para os padrões culturais da classe dominante da época. Gradualmente, ocorre o declínio da improvisação em cena e a valorização do texto escrito, atendendo-se, com isto, a uma

exigência do público, principalmente dos nobres, que esperavam encontrar, no palco teatral, o mesmo rigor literário que caracterizava a obra escrita com a qual estavam acostumados. Além disto, a publicação das peças permitia que este público conhecesse o texto antes mesmo de assistirem à encenação.

Com isto, a estrutura hierárquica da práxis teatral colocou em seu topo o texto e o dramaturgo, agora responsável apenas pela escrita, muitas vezes afastado do palco, em seu escritório. O teatro ocidental da época considerava que o texto fornecia ao diretor os elementos para que a encenação fosse “fiel” à obra escrita.

Berthold ressalta que, historicamente é perceptível uma passagem gradual das funções do diretor de “servir à obra” para “desafiar a obra”: “Qual pode e deve ser a tarefa do diretor? A primeira resposta que vem à mente é a tradicional: servir à obra. A segunda é levar a obra adiante, prolongando o trabalho do autor. A terceira, desafiar a obra.” (Berthold, 2000, p.533).

Verifica-se, nesta passagem, uma síntese do que podemos chamar de processo de emancipação do diretor, o que vai resultar em um diretor diferenciado, um diretor com maior instância de autoria na criação do espetáculo, que se torna o responsável pela maior parte das iniciativas criativas do espetáculo, desafiando o texto e, muitas vezes, reescrevendo-o.

A busca do diretor por novos procedimentos de criação cênica resultava também em uma espécie de exigência para que o ator também contribuísse, fornecendo material para a encenação. Para isto, nos preparativos da encenação, realizavam-se exercícios de criação e improvisações que, por vezes, eram inseridos diretamente na encenação, contribuindo diretamente na construção do espetáculo.

A valorização da encenação, inicialmente, não alterou plenamente os procedimentos do fazer artístico, ainda próximos aos das décadas passadas:

O modernismo teatral ou a era da encenação, em seu percurso do início do século XX até a década de 60, não chegou a colocar em questão a linearidade sequenciada das etapas criativas do processo teatral. De modo geral, acontecia, no teatro profissional o seguinte: o autor é que fornecia as primeiras diretrizes, a partir das quais e de uma leitura pessoal do texto, o encenador unificava e orientava as demais cria-

ções. É possível fazer tais afirmações, apesar dos questionamentos teatralistas de autores e encenadores como Gordon Craig, Adolph Appia, V. Meyerhold e Antonin Artaud nas primeiras décadas do século XX, reivindicando um grau tão elevado de autonomia da criação cênica que colocava em questão o esquema de primazia do texto literário fornecido pelo escritor e a hierarquia entre texto e criação cênica no processo teatral. [...] Mas foi a partir do experimentalismo dos anos 60, como por exemplo nas criações coletivas, que o sequenciamento hierárquico das etapas do processo teatral foi mais intensamente questionado no teatro profissional. (Costa Filho, 2003, pp.25-26)

É possível afirmar que, em boa parte do teatro comercial contemporâneo, ainda há uma concepção muito mais identificada com as propostas do início do século passado do que com as propostas experimentais da segunda metade do século XX. Os trabalhos aqui comentados destoam radicalmente de tais propostas.

3. O “ATOR-AUTOR” NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: TRÊS MARCOS, TRÊS MESTRES.

No início do século XXI, alguns espetáculos brasileiros proporcionaram uma nova perspectiva para refletirmos sobre as instâncias da autoria e da autonomia do ator em um espetáculo, foram propostas que romperam com as estruturas organizacionais pregressas ao ampliarem as funções do ator ao fazerem que as figuras de ator, diretor e autor (dramaturgo) se fundissem em uma só, no caso o ator, assumindo assim o papel de personagem principal desta tríade.

Os projetos artísticos a que nos referimos e adotados aqui como exemplos efetivos de um ator diferenciado, com maiores instâncias de autoria, foram: o projeto Solos do Brasil, coordenado por Denise Stocklos; o projeto Prêt-à-Porter coordenado por Antunes Filho; e o espetáculo Café com Queijo do LUME, grupo criado por Luis Otávio Burnier.

3.1 DENISE STOKLOS E O PROJETO SOLOS DO BRASIL

Denise Stoklos estreou em 1979 um espetáculo solo, One Woman Show, iniciando o que viria a ser batizado, anos depois, como Teatro

Essencial, nome que ela deu ao conjunto de premissas adotado para desenvolver sua proposta artística e que tem como características principais a autonomia do intérprete e a economia de recursos cênicos, mantendo-se no espetáculo, obrigatoriamente, somente aquilo que ela considera como essencial ao teatro: ator e público.

O primeiro trabalho solo surgiu no final de uma estada de quase três anos em Londres, onde Denise Stoklos estudou os princípios do teatro gestual. A partir de então, Denise iniciou uma série de espetáculos que ela própria criou, produziu, encenou e interpretou. Ao realizar tais espetáculos, a atriz começou a desenvolver as características de seu teatro, utilizando principalmente mímica e música como elementos para a encenação de textos considerados por ela como potencialmente “revolucionários”. Tais textos, ou não haviam sido produzidos originalmente para a cena (a atriz os adaptou), ou foram escritos pela própria atriz a partir de pesquisas sobre personagens históricos.

A atriz afirma que seu trabalho está baseado em três vértices: “O Teatro Essencial tem sua dramaturgia construída a partir dessas três vertentes cênicas: texto, direção, interpretação” (1993: 31). Informa também que, para construir sua dramaturgia, o tema dos textos deve estar voltado para a revolução constante, optando pelo exercício exaustivo dos recursos físicos do ator (corpo e voz), de forma que a direção seja construída pela organização dos meios escolhidos, os quais, por sua vez, decorrem da observação do performer sobre a realidade em que está inserido, no momento em que constrói e apresenta o trabalho artístico. Assim, a direção, para Denise, é uma decorrência das demais escolhas, não uma determinante.

Stoklos admite que a direção já está, em grande parte, definida pelas próprias características do Teatro Essencial: o texto que reforce um conflito entre o “personagem/persona” representado pelo performer e uma estrutura social opressiva; a ênfase na materialidade da enunciação, explorando principalmente os recursos físicos do ator; a possibilidade de manifestar em tempo presente ideias que não seriam do personagem e sim da atriz.

Apesar de a atriz iniciar seu trabalho ou pela leitura de obras literárias, ou pela pesquisa documental, ela considera que não há uma predominância do texto no Teatro Essencial. Em sua análise, texto,

direção e interpretação têm importância semelhante na dramaturgia do espetáculo e na criação. No plano corporal a artista desenvolve sua técnica a partir do teatro físico, utilizando principalmente a mímica. Seu trabalho vocal explora a musicalidade do texto e recursos vocais que proponham novas sonoridades às palavras. Apesar de cenário, figurino, trilha sonora e iluminação não serem destacados em seu trabalho, percebe-se que é dada uma atenção especial para estes aspectos do espetáculo que são elaborados como decorrência do trabalho do intérprete.

Em 2002, foi criado o projeto Solos do Brasil, com o objetivo de ensinar os procedimentos metodológicos do Teatro Essencial de Denise Stoklos para um grupo de 15 artistas, oriundos de diversas regiões brasileiras e que seriam orientados na criação de espetáculos-solo. Tais espetáculos funcionariam como sínteses práticas do aprendizado ao longo do projeto. Assim, Solos do Brasil representou um momento de sistematização pedagógica da pesquisa que Stoklos vinha desenvolvendo.

A previsão era de que, ao final do projeto, cada artista estaria apresentando o seu espetáculo solo, o que seria uma continuidade do processo formativo proposto. O contato dos atores com o público seria o momento final desta etapa inicial, na qual alguns princípios do Teatro Essencial teriam sido ensinados. As apresentações amadureceriam os trabalhos e os atores. De certa forma, podemos considerar que o “aprender fazendo”, ou, neste caso, “aprender se apresentando” é uma das premissas de Solos do Brasil.

No Projeto não havia um rigor de conteúdo ou uma efetiva sistematização do ensino. A proposta pedagógica adotou um elenco de pequenos cursos que foram desenvolvidos como disciplinas. Cada professor possuía experiência em determinada área e foi selecionado segundo os critérios de Denise. Assim, a ênfase do ensino estava em mímica e canto para a parte interpretativa dos atores além de discussões sobre questões filosóficas variadas, analisadas a partir de autores como Spinoza, Nietzsche, Foucault e Deleuze. Como referência teatral, as ideias de Artaud eram uma constante. O objetivo destas conversas filosóficas era ampliar o repertório temático e argumentativo dos alunos para, assim, auxiliá-los na elaboração de seus solos.

Ao longo dos 11 meses de trabalho intensivo, entre março de 2002 e março de 2003, o horário da manhã, das 09:00 às 13:00h, era geralmente destinado a aulas e o período da tarde às pesquisas individuais, voltadas para a criação. Aos professores cabia tanto a definição dos conteúdos quanto a preparação das aulas, com exercícios que capacitassem o aluno a empregar determinada técnica ou a utilizá-la na criação de cenas, enfatizava-se o desempenho no palco.

Como complemento da formação, Denise Stoklos ministrou aulas específicas sobre o Teatro Essencial, através de demonstrações de trabalho, conversas, explanações e mesmo proposição de exercícios ou atividades.

A disciplina “Mímica” foi conduzida por Luis Louis e Ricardo Napoleão³⁹. O trabalho corporal foi complementado pelas práticas propostas pelos professores Hugo Rodas e Eduardo Coutinho⁴⁰ responsáveis, respectivamente, por “Dança” e “Texto Corporal”. Estas disciplinas tinham como objetivo estimular a consciência do corpo, o domínio do movimento e a leitura de posturas corpóreas enquanto signos cênicos. Para completar a formação técnica, havia aulas de canto, com o professor Caio Ferraz⁴¹. O embasamento teórico provinha das conversas com Stoklos e das aulas de Filosofia e Estética, ministradas por Luiz Fuganti⁴².

Próximos do final do projeto, para a conclusão dos solos, foram chamados diretores teatrais para tecerem comentários sobre as cenas

39 Luis Louis é um mímico com sólida carreira no Brasil e no exterior. Na época era professor do curso de Artes do Corpo da PUC-SP. É especialista na técnica de Decroux. Ricardo Napoleão é ator e diretor, formado pela École Internationale de Theâtre Jacques Lecoq e atualmente é pesquisador colaborador do ICNOVA (Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa).

40 Hugo Rodas, falecido em 2022, era um coreógrafo, cenógrafo, diretor e ator uruguaio radicado no Brasil; foi professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Eduardo Coutinho é mímico, Professor Doutor em Teatro e decano no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, pesquisador do LINCE (Laboratório de Investigação do Corpo em Expressão) da ECA-USP.

41 Caio Ferraz é pianista, ator e cantor lírico premiado.

42 No material de divulgação dos espetáculos, Luiz Fuganti era apresentado como filósofo autodidata e escritor; além de Diretor da Escola Nômade de Filosofia.

dos alunos. O primeiro foi Antonio Abujamra e o segundo Gianni Rato.

O processo de seleção foi rigoroso, houve uma convocação nacional que atraiu 1.512 candidatos, dos quais 600 participaram das audições que selecionaram 15 artistas para aprenderem a metodologia de Stoklos. Depois de quase um ano de trabalhos diários, 14 espetáculos solo estavam prontos e foram apresentados (Claudia D'Orey, Danilo Souto Pinho, Fábio Vidal, Jaqueline Valdívia, Jefferson Monteiro, Jorge Baia, Miguel Rocha, Roberto Salles Silvana Abreu, Silvio Paulino dos Santos, Simone Faro, Tainã Azevedo, Tiche Vianna e Vinicius Piedade). Muitos destes artistas constituíram carreira sólida no teatro, cinema e educação.

3.2 – ANTUNES FILHO, O CPT E O PRÊT-À-PORTER.

A série Prêt-à-Porter, coordenada por Antunes Filho, também decorreu de um processo de ensino-aprendizagem. O objetivo de Antunes Filho, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro, era que o artista desenvolvesse os conhecimentos considerados fundamentais para que se tornasse mais fácil o diálogo com os atores nos espetáculos que ele, Antunes, encenava. Ao fazer isso, porém, percebeu que havia ali um outro teatro, previsto para espaços mais intimistas e menores públicos.

É possível considerar que o encenador iniciou esta pesquisa em 1978, quando estreou “Macunaíma”, obra que redirecionou sua carreira, uma vez que, até então trabalhava como contratado, com a obrigação primeira (e quase única) de alcançar boas bilheteria. “Macunaíma” foi uma iniciativa de Antunes, apresentada como o resultado de um curso que envolveu a Comissão Estadual de Teatro e o Sindicato dos Atores.

O curso durou quase um ano e foi frequentado por cerca de 30 atores, muitos com pouca experiência teatral. A proposta era realizar experiências cênicas a partir do texto de Mário de Andrade. Destas experiências resultou o espetáculo, surgido, principalmente, do improviso dos atores na transposição da literatura para a cena.

Foi em razão da experimentação iniciada em “Macunaíma”, principalmente no que se refere ao estímulo à criatividade do ator, que surgiu, em São Paulo, no ano de 1982, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), como uma divisão do Sesc Consolação, possibilitando a continuidade dos processos de formação profissional e das pesquisas estéticas do Grupo Macunaíma.

O CPT tinha como objetivo a formação ampla na área teatral, englobando dramaturgia, cenografia, iluminação e, principalmente, interpretação. Todos os anos era aberto um processo seletivo para novos atores. Os alunos, após um período de curso básico (geralmente um ano), podiam ser convidados a integrarem os elencos das peças dirigidas por Antunes.

A formação incluía leituras obrigatórias e exercícios de criação e interpretação, nos quais os atores, em duplas, deveriam criar e dirigir uma cena naturalista em que atuassem, construindo o texto, estabelecendo cenário, figurino e trilha sonora. A partir de 1998, alguns destes exercícios de interpretação passaram a ser apresentados na forma de espetáculos, a série Prêt-à-Porter (PP). De 1998 a 2019 foram 10 edições.

Após a morte do diretor, mais uma temporada: “Prêt-à-Porter: novos experimentos”, com trabalhos iniciados sob sua coordenação e concluídos sobre a orientação de Emerson Danesi (197?), ator que havia participado de todas as edições anteriores.

Em 2004, quando o PP-7 estava sendo estruturado, foi publicado um livro comemorativo da série, nele Antunes afirmava:

O ciclo Prêt-à-Porter tem sido, desde sua criação, uma oportunidade de operar com o teatro e sua construção de uma forma radicalmente nova. Não se trata tão-somente de um método ou de um processo de criação diferenciado, mas sim de uma verdadeira experiência, simples e, também por isso, ousada.

O processo se dá somente com os atores nele envolvidos, e diz respeito única e exclusivamente a eles. Sua ideia principal, presente desde há cinco anos, é criar um campo de ação onde o ator passa a ser um criador, da forma mais ampla que se possa pensar a ideia do criador. (Antunes Filho *in*, Fernandes, 2004:18)

4. O LUME, UM NÚCLEO DE PESQUISA.

O espetáculo *Café com Queijo* vincula-se à investigação iniciada por Luis Otávio Burnier no final dos anos 70 e tem como base uma de suas linhas de pesquisa: a Mimesis Corpórea.

Burnier começou sua pesquisa estudando mímica, entre 1976 e 1979 foi aluno de Etienne Decroux (1898 – 1991) ao mesmo tempo em que concluía seu curso de Artes Cênicas na Universidade de Sorbonne. Os estudos com Decroux o aproximaram de Eugênio Barba (1936), fundador do “Odin Teatret” e da “ISTA” (Escola Internacional de Antropologia Teatral).

Em seu retorno ao Brasil para lecionar na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Burnier, inspirado pelos trabalhos de Barba, fundou o LUME (sigla de Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, posteriormente alterado para Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais). Seu objetivo era desenvolver uma proposta de treinamento artístico para o ator do teatro brasileiro, descobrindo técnicas para que este pudesse dominar sua arte, a qual podia ser definida como a utilização controlada de ações físicas e vocais:

Ora a ‘língua’ do ator são suas ações físicas e vocais, é sua técnica corpórea. É por meio dela que ele vai ‘falar’ com os espectadores. Ela é o instrumento de comunicação que lhe mais é próprio e específico. O texto literário dito por ele não é próprio à sua arte, mas à da literatura. [...] No meu entender, um ator só é um ator de fato quando começa a pensar-em-movimento. Esse é o ponto de partida que indica o início do domínio de sua arte. (Burnier, 2001: 88)

A Mimesis Corporal, uma das linhas de pesquisa do LUME, propõe, principalmente, a observação e a imitação da gestualidade de outras pessoas ou animais. *Café com Queijo* foi construído a partir desta linha de pesquisa, da observação do comportamento dos habitantes e da cultura de localidades afastadas de diversas regiões brasileiras

Nesta proposta, a encenação de trabalhos é justificada pela necessidade de testar as técnicas do ator no contato com o público. Os espetáculos são, então, uma decorrência das pesquisas sobre o trabalho do ator e não uma meta em si.

No caso de *Café com Queijo*, quatro atores recém-formados na universidade (Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini), e também recém ingressados no grupo, foram sacudidos com o falecimento repentino de Burnier em 1995. Com isso, impelidos pela necessidade de darem continuidade ao trabalho que vinham desenvolvendo desde o tempo de estudantes universitários, orientados por Burnier, decidiram organizar um espetáculo a partir do material que haviam coletado em pesquisas de campo.

Assim, surgiu *Café com Queijo*, um espetáculo que até hoje integra o repertório do grupo e que deu vazão a seu reconhecimento internacional. A matriz é a mímeses corpórea, mas a organização das cenas e a direção foi totalmente criada pelos próprios atores, a partir da interação e do processo de montagem das cenas.

Dos três trabalhos mencionados aqui, este é o que dispõe de maior quantidade de textos de referência, uma vez que boa parte dos membros do elenco seguiu carreira acadêmica, produzindo teses sobre seu processo criativo. Além disso, o grupo publica periodicamente a “Revista do Lume” com artigos que impulsionam a pesquisa que continuam desenvolvendo.

5. CONCLUSÃO.

Em *Solos do Brasil*, na série *Prêt-à-Porter* ou em *Café com Queijo*, o teatro se manifesta como arte de ator (para usarmos um termo de Decroux, citado por Burnier) e o papel do encenador é, aparentemente, o de coordenar as ações, contribuindo muito mais como orientador da pesquisa do que como encenador. São estas as funções assumidas por Denise Stoklos e Antunes Filho⁴³. Antes de seu falecimento, Burnier assinava como diretor dos espetáculos do LUME, mas afirmava que não era um encenador e sim um ator que ajudava outros atores a realizarem seus trabalhos. Em *Café com Queijo* os ato-

43 Nos programas de *Solos do Brasil*, Denise Stoklos aparece como Coordenadora Artística. Em quase todo o material de divulgação da série *Prêt-à-Porter* o nome de Antunes Filho é colocado como Coordenador Geral do CPT.

res assinam a criação, concepção e atuação, atribuindo a terceiros, após a temporada de estreia, a iluminação e o figurino.

Há pontos em comum nas três propostas, por exemplo, a relação com o processo formativo e o fato de decorrerem de pesquisas de mestres que iniciaram um determinado proceder na década de 1970. No plano estético, porém, são muito distintas entre si.

Nas três propostas, há uma busca por atores dotados de maior autonomia criativa, mas esta autonomia é direcionada para uma determinada concepção teatral, aquela desenvolvida e proposta pelo artista mais experiente que atua como um mestre orientador. Neste sentido, consideramos que a autonomia proposta por estes artistas para os atores está relacionada mais com o comportamento do ator dentro do palco do que com a possibilidade de este ator desenvolver suas próprias propostas teatrais.

Em linhas gerais, a coordenação assumiu, nestes casos, uma função determinante, direcionando os atores para determinadas regiões do fazer teatral, a partir do que os atores assumiram as ações. A função destes coordenadores era pensar o teatro em grande escala, como proposta estética e filosófica, enquanto aos atores cabia a criação do texto, dos personagens, das cenas e de tudo o que dizia respeito diretamente à produção do espetáculo.

As diferenças se acentuam ao pensarmos na origem destes atores. Os atores do LUME que participaram de Café com Queijo eram todos Bachareis em Artes Cênicas – Ator, formados pela Universidade Estadual de Campinas. Os atores do CPT, por sua vez, não tinham um perfil definido, mas vinham de um processo seletivo concorrido, anualmente cerca de 800 candidatos participavam do processo de seleção que era constituído de 3 fases: sorteio, entrevista e apresentação de cenas. No caso de Solos do Brasil, houve uma convocação nacional que atraiu 1.512 candidatos, alguns com uma carreira já consolidada. Nos três casos, houve um processo seletivo, que garantiria maior qualidade e rigor ao trabalho.

O mais importante parece ser que nos três trabalhos o espetáculo é parte de um processo que visa desenvolver metodologias para a formação dos atores. Neste sentido, o espetáculo se deslocou da posição mercadológica de produto artístico para se tornar etapa de um processo, inacabado, em construção constante.

Tal perspectiva altera radicalmente a fruição do espetáculo, convidando o público a assistir o trabalho mais de uma vez, com a finalidade de observar mudanças, analisar sutilezas da interpretação do ator em cena. A narrativa deixa de ser o ponto focal, passando a ser um pretexto para as descobertas e pesquisas do ator que são compartilhadas com o público, o que coloca o teatro em um novo plano, moderno e contemporâneo, apesar de, muitas vezes, ainda pouco familiar ao grande público.

Mas o objetivo deste teatro é ser uma proposta mais intimista, mesmo, não é?

REFERÊNCIAS:

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BURNIER, Luis Otavio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Edunicamp, 2001.
- COSTA FILHO, José da. **Teatro Brasileiro Contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual**. (vol I e II). 2003. Tese de Doutorado em Literatura Comparada – Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2003.
- JACCOBI, Ruggero. **A Expressão dramática**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1956.
- MARINIS, Marco de. **Drammaturgia dell'attore (a cura de)** Teatro Eurasiano n.3. Bologna: I Quaderni Del Battello Ebbro, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STOKLOS, Denise. **Teatro essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993 -(série 25 anos).