C1
R-381

Marcelo Ramos Lazzaratto

O Campo de Visão

Exercício e Linguagem Cênica

Dissertação apresentada no curso de
Mestrado do Instituto de Artes da Unicamp
Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação
De Marcio Aurelio Pires de Almeida.

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. **Marcelo Ramos Lazzaratto** e aprovada pela Comissão Julgadora em **09/12/2003**

Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida
\- Orientador –

Campinas 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

Lazzaratto, Marcelo Ramos.
L456c O campo de visão: exercício e linguagem cênica / Marcelo Ramos Lazzaratto. – Campinas,SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Marcio Aurélio Pires de Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes. 1. Artes cênicas-linguagem 2.Improvisação-*representação teatral. 3. Teatro-técnica.* I. Almeida, Marcio Aurélio Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Marcelo Ramos Lazzaratto - RA 000133 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Armando Sergio da Silva
Membro Titular

Profa. Dra. Maria Lúcia Fabrini de Almeida
Membro Titular

Dedico essa investigação
À minha mulher Virna e aos meus filhos Chiara e Otto,
Que a cada dia estimulam-me a descobrir novos sentidos para a vida.

Aos meus pais que me ofereceram a possibilidade de ter acesso ao conhecimento.

Agradeço aos atores da *Companhia Elevador de Teatro Panorâmico* que muito contribuíram para essa investigação com seus corpos criativos.

E também a

Marcio Aurelio meu alargador de horizontes desde “O Barco Bêbado” de Rimbaud.

Verônica Fabrini pelas deliciosas conversas repletas de ensinamentos.

Gabriel Miziara pelas importantes anotações e companheirismo.

Vanessa Lazzaratto e Fabio Mráz pela força e entusiasmo constantes.

Tainá Azeredo pelas fotos de “Amor de Improviso” e a Caetano Barrera pelas fotos de “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”.

Alexandre Caetano pela colaboração visual.

E a todos os alunos que muito me ensinaram a compreender os caminhos do Campo de Visão.

RESUMO

Por acreditar que a Improvisação é o grande meio para que o ator se desenvolva e encontre espaço verdadeiro para ao mesmo tempo gerar e jorrar sua criatividade, essa dissertação visa revelar a sistematização de um exercício improvisacional de teatro chamado **Campo de Visão.** Essa sistematização foi criada durante o processo de criação do espetáculo “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros” de Peter Handke que foi montado pela Companhia Elevador de Teatro Panorâmico com direção de Marcelo Lazzaratto, autor desta dissertação.

Esse processo revelou que o Campo de Visão além de ser um exercício instrumentalizador para os atores na construção de personagens e grande ferramenta para geração de sintonia e harmonização do coletivo, poderia se estabelecer como linguagem cênica.

A segunda parte dessa dissertação trata desse desdobramento. O Campo de Visão engendrando tudo o que acontece na cena a partir de suas regras e formulações. O espetáculo em que tal processo foi desenvolvido traz o nome de “Amor de Improviso”, também montado pela Companhia Elevador de Teatro Panorâmico sob a mesma direção. Espetáculo totalmente improvisado que contém como único alicerce estruturador, as regras do Campo de Visão com suas variações e desdobramentos que aqui são demonstrados.

ABSTRACT

Believing that Improvisation is the great expedient for the actor to expand and find a place where he can simultaneously engender and gush his creativity, this dissertation aims at the systemization of a theater improvisation exercise called “Campo de Visão”. This systemization was created throughout the rehearsals of “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, a play written by Peter Handke that was brought up to the scene by Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, directed by Marcelo Lazzaratto, author of this dissertation.

The whole process of rehearsals revealed that “Campo de Visão”, besides being an exercise to give means to the actors to build a character and a great way to establish syntony and harmonization in the group, it might be used as a theatrical language.

The second part of this dissertation is about this development: “Campo de Visão” engineering everything that happens in the scene from its rules and formulations. The play in which this language was developed is named “Amor de Improviso”, also brought up by Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, and directed by the same director. This play is entirely made with improvisations and has one only structure foundation, the rules of Campo de Visão, with its variations and its consequences that are demonstrated here in this dissertation.

Índice

Capítulo 1
Improvisação, uma necessidade---------- 19

Capítulo 2
O Campo de Visão---------- 31

Descrição---------- 34

Capítulo 3
A hora em que não sabíamos nada uns dos outros---------- 43

A Sistematização---------- 55
Campo de Visão Abstrato X Campo de Visão Cotidiano---------- 59
Músicas---------- 61
Objetos---------- 67
Pessoas---------- 74
Campos de Visão: CVT – CVL – CVA – CVC---------- 80
Personagens---------- 82
Fotos e Imagens---------- 89
Figurino---------- 93
Condução---------- 100
O Sonho de Handke – O Sonho de Linguagem----------108

Capítulo 4
Amor de Improviso---------- 121

Campo de Visão Livre: um Campo de Percepção---------- 130
Tema – Texto – Personagem---------- 134
Objetos---------- 154
Músicas---------- 161
Figurino---------- 166
O Condutor---------- 171
O Jogo e sua Dinâmica---------- 182

Conclusão ---------- 197

Bibliografia---------- 203

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão

Paulo Leminski

Capítulo 1

Improvisação, uma necessidade

"A arte é um privilégio, uma bênção, um alívio.
...A arte foi um privilégio dado a mim,
e tive de conquistá-lo ainda mais que
o privilégio de ter filhos.
...O privilégio era o acesso ao inconsciente.
É um privilégio fantástico ter acesso ao inconsciente.
Eu tive de merecer esse privilégio, e exercê-lo."

Louise Bourgeois [1]

Os artistas envolvidos na criação teatral, principalmente atores e diretores, utilizam em alguma etapa do processo criativo a Improvisação. Para a desinibição dos atores, para o estímulo à espontaneidade, para a análise ativa das relações e dos objetivos dos personagens, para a descoberta de possível material criativo que não é oferecido "a priori" pelo texto a ser encenado, para conquistar interação entre os atores envolvidos no jogo teatral, para desenvolver rapidez de raciocínio e prontidão, para colocar-se em uma situação buscando envolvimento, para oferecer aos atores a possibilidade de descoberta pessoal, para verificação das características dos personagens e para tantas outras coisas que a lista seria quase que infindável.

A improvisação se presta a qualquer momento do processo. Cabe aos artistas envolvidos perceberem a sua utilidade a partir de suas necessidades. De Stanislavski a Peter Brook, passando por Brecht, Barba, Viola Spolin,

[1] BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai. Reconstrução do Pai*. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.

Stela Adler, Michail Checov, Boal e Grotovski, todos em algum momento de suas criações e de seus sistemas de trabalho usam a Improvisação de acordo com suas teorias. Cada um a seu modo propõe aos atores que improvisem oferecendo limites seja de linguagem, de objetivos, ou de traços estilísticos que pertençam à sua proposta estética.

Assim, nunca se falou e nem é possível falar em um método de Improvisação, pois traria em si uma contradição incontornável. Um método traz em sua essência uma idéia de finitude, acabada, uma fórmula pela qual se chega a um resultado já comprovado e verificado. Ora, a Improvisação é exatamente o oposto. Ela nunca será um fim e sim um meio. Não é possível dizer que se você fizer de tal e tal maneira num improviso você chegará a tal resultado, pois ela abre, durante seu acontecer, inúmeras possibilidades, que uma vez desenvolvidas, podem chegar a resultados diversos, tantas vezes que for realizada. Nunca se saberá ao certo qual será o fim de um improviso. Ele dependerá de inúmeras variantes subjetivas que dizem respeito somente aos artistas que o executam.

É por isso que cada artista, cada diretor de teatro, estimula seus atores à sua maneira e encontra na Improvisação uma aliada que se adequa muito bem às suas características. Um diretor nem sempre se adequa à Improvisação, mas a Improvisação sempre se adequa ao diretor. Essa adequação ocorre devido ao fato de a Improvisação, além de ser um procedimento de treinamento, se constituir também como linguagem. Assim, ela cabe muito bem, por ser tão maleável, às exigências estéticas da encenação.

Mas os grandes autores não se dedicam em seus textos à Improvisação como poderiam ou deveriam . Em seus livros se preocupam em conceituar princípios estéticos inovadores que tragam uma nova luz à cena, sentindo a necessidade do ponto final e da comprovação de sua investigação; e a Improvisação, por ser um meio e não um fim, não se presta a essa finalidade. Por ser muito difundida, utilizada por todos em todos os processos, é como se fosse um lugar-comum óbvio demais (a redundância aqui é necessária) para se prestar à inovação pretendida.

Ao contrário, creio que é por isso que deva ser valorizada e muito.

Mas como falar de Improvisação, oferecer seu real valor se ela em si é efêmera? Usar que metodologia para destrinchá-la?

Se o Teatro é efêmero, o Improviso é sua potencialização máxima. Tanto que requer muita disciplina e concentração para que os artistas recuperem momentos enriquecedores descobertos em uma Improvisação. Não há registro, como no improviso jazzístico. O vídeo, como todos sabem, não guarda sensorialidades que somente o calor da execução oferece. Sensorialiadades advindas de um processo intuitivo de apreensão.

A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento que, ao se tomar partido delas, o ator lança-se em um terreno movediço que certamente será transformador. O ator por ser alguém que encontra na prática sua razão de ser, seu entendimento, necessita da experimentação para compreender seus processos criativos. Ele não é um

teórico que encontra unicamente no pensar a chave de sua existência: não é somente o conhecimento racional, mediato que é válido para ele. Ele também está sujeito à experiência, levando em conta os sentimentos e as vontades frentes a ela. Seu conhecimento não é, portanto, somente do tipo racional-discursivo, mas também, do tipo irracional-intuitivo. A experiência o transforma pois o desequilibra. É no desequilíbrio que se descobre novos prumos, novas possibilidades inventivas. A Improvisação promove um desequilíbrio do "já conhecido", já que opera, e muito, segundo e seguindo a intuição. Faz com que o ator ande na corda bamba em busca de um novo eixo, que se estabelecerá a cada dia e sempre sendo um novo eixo, sujeito às necessidades e variáveis da criação.

Na questão metodológica o problema se mostra com muita clareza, mas com pouca resolução. Que método abarcará as inúmeras variáveis proporcionadas por um procedimento que traz em sua essência processos intuitivos? Como já dito acima, a Improvisação não se adequa a um método. Brincando com termos da Física Quântica ela está mais para onda do que para partícula. Pode estar nesse e/ou naquele registro. Servir a tal e/ou tal estilo. É capaz de multifacetar-se, está mais para reticências do que para ponto final.

Então, como demonstrá-la, como dar validade científica?

Se levarmos em consideração que a Improvisação é uma prática e os atores, seres humanos que querem e sentem em busca do conhecimento, a intuição será sua grande aliada. Johannes Hessen em seu "Teoria do Conhecimento" ao discutir sobre os problemas do intuicionismo diz:

> *"... devemos fazer uma distinção. Trata-se da distinção entre o comportamento teórico e o prático. No campo teórico, a intuição não pode reclamar o direito de ser um meio de conhecimento autônomo, emparelhado ao conhecimento racional – discursivo. Nesse campo, o intelecto está com a palavra final. Toda intuição deve, aqui, legitimar-se perante o tribunal da razão. O opositor do intuicionismo está certo em fazer essa exigência. Mas as coisas já não se passam do mesmo modo no campo prático. A intuição possui, nesse terreno, uma importância autônoma. Enquanto seres que sentem e querem, a intuição é, para nós, o verdadeiro órgão do conhecimento. Se o que o intuicionismo ensina não é nada mais do que isso, a razão está do seu lado."* [2]

Acredito que o melhor método para investigar a Improvisação não é um método e sim um sistema. A sistematização leva em conta a idéia de repetição, não fechando portas, mas permitindo a existência de lacunas originadas nas repetições, para que ocorra nova sistematização, num processo constante e ininterrupto. É por isso que há a necessidade de treinamento, elaboração e reflexão constantes.

Em uma época onde a idéia de arquétipo e inconsciente coletivo já tem mais de meio século e a ciência através da Física Quântica leva em

[2] HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

conta a incerteza como dado científico, a probabilidade como certeza, o *"insight"* quântico um dado inerente a criatividade, acredito que a Improvisação no teatro é o meio potencial para a verificação dessas características: lugar onde a incerteza é benéfica e transformadora, onde o "a priori" não tem espaço, as probabilidades verificadas, a sensorialidade estimulada até o *"insight"* e, em sintonia, a coletividade criadora instaurando uma atmosfera poética para trazer à luz idéias latentes no inconsciente. Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim, instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. A sensação dessa possibilidade leva o ator a conectar-se com prazeres até então não revelados, abrindo potencialidades de significação e compreensão

que não advém necessariamente da racionalidade. Improvisar faz o corpo pensar. Abole a divisão corpo/mente. Razão e sensibilidade juntas processando os mais variados estímulos e respondendo a eles de maneira completa, inequívoca; pois nesse estado (corpo pensando), não há certo e errado, não há juízo de valor, muito menos maniqueísmos e dicotomias; o que há é o processo da dualidade, constante, entrelaçando-se em espiral como o DNA, como o anel de Moebius, onde figura e fundo coexistem, significando e dependendo um do outro.

Improvisar é abrir-se à inspiração e ao acaso. Inspiração no sentido de conexão, conexão com uma supra-consciência geradora da qual fazemos parte e que nos tira do estado de consciência cotidiano, banal e viciado para nos colocar em um estado de consciência poético, transgressor, atuante.

Sentir-se inspirado é perceber a inexistência de obstáculos. É perceber a fluência em lugar do tranco. Ou melhor, levar em consideração o tranco como fluência. Fayga Ostrower em seu livro “Acasos e criação artística” relacionando acaso e inspiração nos diz que os acasos de alguma forma são esperados ainda que numa “expectativa inconsciente” e continua dizendo que:

> *“é importante levar em consideração este ponto: o de uma expectativa latente em nós, em termos de mobilização psíquica e receptividade. Iluminará certas questões de inspiração. Mostrará a distinção a ser feita entre passividade e receptividade. As pessoas não são passivas frente aos estímulos – e não é qualquer estímulo que poderá tornar-se “acaso” ou “inspiração”. As pessoas estão é receptivas; receptivas, a partir de algo que já existe nela de forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia causa e efeito”.* [3]

Somente nesse ponto é que chegamos ao estado de improviso. E para chegar a ele é necessário improvisar. Chega-se ao estado de improviso

[3] OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

improvisando. Improvisação é matéria vivida. Ela faz com que não nos esqueçamos que o homem é constituído de carne, ossos, sangue e emoções. Ela nos alia, nós, atores e espectadores, novamente a forças vitais, reinstaurando-nos Dioniso. Canal aberto para o entusiasmo, no sentido que a Antiguidade nos legou: arrebatamento extraordinário daqueles que estavam sob inspiração divina. Caminho da espontaneidade que nos leva ao humor e a leveza, alargando e aprofundando as possibilidades criativas.

Mas o "vale tudo" da Improvisação pode nos levar ao "qualquer coisa". Um dos motivos pelos quais a Improvisação cai em descrédito é essa sua queda pela falta de rigor quando utilizada com incompetência. O compositor, regente e educador Hans-Joachin Koellreutter a respeito da Improvisação em música e que se estende a qualquer Improvisação artística diz:

> *"Não há nada que precise ser mais planejado do que uma Improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e a partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, criticar, etc.. O resto é vale-tudismo!"* [4]

Improvisação é coisa séria. Não pode ser entendida apenas como "gambiarra", como mascaramento de um erro, mas sim como meio de acesso

[4] BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical.* São Paulo: Peirópolis, 2001.

à criatividade. É através dela que o ator encontrará o meio pelo qual expressará suas necessidades e desejos. O ator que não improvisa está matando sua necessidade de expressão. Ele subjuga-se à necessidade do autor e do diretor. Ele deixa de ser artista e passa a ser uma máquina copiadora. Ele perde contato consigo, deixa de perceber-se como homem inserido em um contexto muitas vezes claustrofóbico, impede seu grito. Michael Chechov em seu livro "Para o ator" a respeito de Improvisação diz que:

> *"Pensadores profundos, impelidos a expressarem-se, criaram seus próprios sistemas filosóficos. Do mesmo modo, um artista que se esforça por expressar suas convicções mais íntimas trata de aperfeiçoar seus próprios instrumentos de expressão, sua forma particular de arte. O mesmo, sem exceção, deve ser dito da arte do ator: seu desejo irrefreável e seu mais alto propósito também só podem ser satisfeitos por meio da livre Improvisação".*[5]

Embora a Improvisação seja um procedimento que sempre existiu , às vezes com mais intensidade como nos autos medievais e na *Comédia dell'arte*, outras vezes de maneira mais sutil como no Classicismo francês, é no século XX, com a modernidade, que ela ganha espaço definitivo nas

[5] CHECHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

manifestações artísticas: na música dita erudita de Stravinsky a Koellreutter passando por Cage; na popular, o aparecimento do Jazz nos Estados Unidos, onde a Improvisação é o próprio jazz; nas artes plásticas o conceito de Instalação levando em conta o visitante, relacionando-se com a obra de maneira improvisada e aleatória, os Parangolés de Hélio Oiticica um exemplo próximo, e no teatro, a idéia de Performance Teatral advinda dos anos 60 com o Living Theatre.

Na contemporaneidade, neste momento em que o ator passa a ser o centro das atenções, onde o conceito ator-criador é amplamente divulgado, em que o diálogo ator/encenador se dá de maneira mais franca e democrática, a Improvisação é o melhor instrumento de pesquisa para que esse ator possa se manifestar, elaborar o seu material criativo, associar fundamentos teóricos com a ação cênica especificamente, enfim, entrar em contato com suas necessidades e anseios expressivos.

Peter Brook nos diz:

> *"vamos supor que tenhamos a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado" (entenda-se peixe dourado como a qualidade especial que faz com que a arte se manifeste plenamente e alcance todos os espectadores tanto a nível racional quanto intuitivo). De onde vem o peixe dourado? Ninguém sabe. Deve ser de algum lugar do inconsciente coletivo mítico, daquele vasto oceano cujos limites nunca foram descobertos, cujas profundezas nunca foram*

suficientemente exploradas. E onde estamos nós, as pessoas comuns da platéia? Estamos no mesmo lugar em que estávamos ao entrar no teatro, em nós mesmos, em nossas vidas corriqueiras. Tecer a rede (para apanhar o peixe dourado) é construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda. Mas essa rede é feita de buracos ou de nós? Esta questão é como um koan, e para fazer teatro devemos conviver com ela o tempo todo". [6]

Peter Brook talvez seja o grande mestre da arte de interpretar nessa última metade do século XX. Mestre porque além de exigir de seus atores qualidades técnicas fundamentais para a fruição da energia humana transformada em arte, ele também se preocupa, como acabamos de ver, com questões "abstratas", subjetivas, ocultas, tais como, atmosfera da cena, relação energética palco- platéia, oferecer ao ator e posteriormente à platéia, condições de ampliar a percepção consciente cotidiana para alcançar uma nova percepção, oriunda da intuição que está profundamente conectada com o inconsciente coletivo, recuperando sensações, cheiros, gestos de uma ancestralidade para muitos perdida, mas que na verdade, ao se entrar em

[6] BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

contato com essa grande consciência percebe-se que o Tempo não é o mesmo tempo cronológico do dia-a-dia, o Espaço já não é esse que ocupamos diariamente, e o que observamos é uma outra relação tempo-espaço onde tudo é possível, tudo é provável, basta estarmos antenados para “sacar” os sinais, as idéias que sempre estiveram , estão e estarão por aí. Peter Brook exercita seus atores para que afinem seus instrumentos de trabalho (corpo pensando) em busca dessa nova qualidade de percepção. Acredito que a Improvisação é o meio adequado para atingirmos tal percepção.

Tenho desenvolvido ao longo dos anos em meu trabalho de professor e diretor de teatro, uma série de exercícios que têm como objetivo colocar o ator em um estado poético de concentração, para entrar em sintonia com os outros atores e com o tema a ser desenvolvido, para dar plena vazão a sua criatividade.

Essa dissertação visa oferecer uma sistematização desses procedimentos em Improvisação Teatral com o nome **“Campo de Visão”**, aplicado à criação de um espetáculo que tem como base o texto “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, do escritor austríaco Peter Handke e seus desdobramentos como linguagem em outro processo de criação denominado “Amor de Improviso”.

Capítulo 2

O Campo de Visão

"O que apenas imita, que nada tem a dizer
Sobre aquilo que imita, semelha
Um pobre chipanzé que imita seu treinador fumando
E nisso não fuma. Pois nunca
A imitação irrefletida
Será uma verdadeira imitação."

Bertolt Brecht [7]

Antes de explicar o exercício **"Campo de Visão"** que considero de grande importância para estimular o imaginário de qualquer ator, cabe um pequeno histórico: de onde provém tal exercício, por quem foi criado, como chegou até mim e como o transformei?

Em primeiro lugar desconheço a primeira fonte criadora de tal exercício. Como uma boa piada que ninguém conhece o autor, o exercício **"Campo de Visão"** parece que não tem dono, o que me parece natural, pois, hoje em dia, quem é autor original de alguma coisa? Devido a fortes características corporais, tendo o domínio do espaço como um dos objetivos principais somado ao constante diálogo entre ação externa e ação interna que ele proporciona ao ator, mais o poder de sintonizar a coletividade atuante, acredito que venha do "Siga o Mestre", exercício muito utilizado na década de 70 e 80 em escolas de teatro para iniciantes. Talvez seja uma variante contemporânea dos "Círculos de Atenção" de Stanislavski. A

[7] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

diferença é que no Campo de Visão não há, *a priori*, uma circunstância dada pelo autor. Aqui a circunstância e toda visualização imaginada é criada no momento da execução pelo ator. Por ele e dele nascem todos os ingredientes que criarão o personagem em sua situação.

O **"Campo de Visão"** chegou-me através do diretor teatral Marcio Aurélio. Inúmeras vezes ele aplicou este procedimento criativo na *Cia. Razões Inversas*, da qual faço parte, e sempre pareceu-me surpreendente o rápido resultado que ele propiciava. Eu, na condição de ator, adorava quando tínhamos de realizar tal exercício. Ele me desafiava, me estimulava, propiciava a visão da parte e do todo evolutivo, ampliava minha noção espacial, etc..

Como a minha identificação com o exercício era enorme, comecei a desenvolvê-lo em sala de aula, com os meus alunos. Diariamente, em algum momento da aula, eu propunha a eles a realização do exercício. Primeiro, reproduzia a forma com que Marcio Aurelio fazia conosco na *Razões Inversas*, depois, aos poucos, dia a dia, comecei a conduzir o exercício sob minha ótica, sob a análise diária que me propunha para não só entendê-lo como também para desenvolvê-lo até as últimas conseqüências. Logicamente o exercício foi se transformando, ficando mais complexo. Comecei a introduzir outros estímulos, interferir de maneiras diferenciadas na evolução dos atores, tentar ser um "observador participante", um condutor.

Durante cinco anos, em várias turmas, em processos totalmente diferentes, busquei alternativas criativas para o exercício: em um processo realista de construção de personagem, na *comédia dell'arte* sob a visão de

Goldoni, no árido universo de Beckett, no estranho cotidiano de Pinter, utilizava o exercício como procedimento para estimular os atores sempre com ótimos resultados, até que um dia tive a possibilidade de aplicá-lo em uma tragédia grega. Tratava-se de Hipólito, de Eurípides. Nesse processo pude desenvolvê-lo um pouco mais, pois a existência de um coro de mulheres abriu um enorme espaço de possibilidades para ele amadurecer. O **"Campo de Visão"** é um exercício que tem em seu âmago a evolução coletiva, daí o perfeito encaixe no Coro de Eurípides.

Mas não conseguia desenvolver as inúmeras variáveis que se apresentavam a mim. Como o aplicava em sala de aula, ou seja, dentro de uma instituição que por mais aberta que seja têm os seus critérios didático-pedagógicos, sempre chegava um momento em que eu tinha que parar a investigação para reconduzir os atores à trilha previamente estipulada pela escola.

Sentia-me frustrado. Queria ter um grupo, um espaço para poder levar às últimas essa minha inquietação artística. Até que em 2000 com a criação de um novo grupo de teatro, do qual sou o diretor artístico, a **Companhia Elevador de Teatro Panorâmico**, passei a desenvolver o **"Campo de Visão"** nos espetáculos da Companhia. Assim foi com "A Ilha Desconhecida", adaptação que fiz do conto de José Saramago e com "Loucura", compilação de vários autores da literatura mundial. Nos dois casos o "Campo de Visão" serviu como exercício disponibilizador de material criativo mas não se estabeleceu como técnica sistematizada para o ator, nem como linguagem cênica. Objetivos desse projeto de pesquisa.

Descrição

Levar às últimas conseqüências esse exercício é criar todo um espetáculo a partir dele. Tendo como mote um texto qualquer da dramaturgia mundial ou um texto de um conto, uma poesia, uma imagem, um tema ou qualquer outro estímulo como fonte inspiradora para tal. Ou seja, criar uma linguagem cênica, tendo como código as regras do **"Campo de Visão"**. Regras que de início podem causar a impressão de um aprisionamento, em um segundo momento libertam, quando os atores passam a dominar efetivamente suas características.

Mas o que é o **"Campo de Visão"** ?

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. Trata-se de uma Improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores. Tarefa difícil, pois o

condutor, sendo um olhar de fora, deve também estar em profunda sintonia com os participantes para que a sua condução não bloqueie o movimento criativo. Improvisação que exige dos atores um apuro em suas faculdades sensoriais, abrindo espaço para as suas intuições, abrindo as cancelas de seus inconscientes para novamente se encontrarem em uma nova dimensão criativa, fora do espaço-tempo convencional. Expansão da consciência do "self" em busca de uma consciência coletiva onde a questão da autoria é colocada em xeque, uma vez que tudo e todos pertencemos a essa grande consciência que nos precede.

Assim, de saída, através dessa primeira e mais importante regra, o ator estimula sobremaneira sua visão periférica para depois ampliar sua percepção sensorial em 360°.

Os atores são dispostos na forma de um U. Assumem uma posição neutra, mas com seus corpos já devidamente aquecidos e tonificados. Postura neutra para, como em um papel em branco, imprimir as cores e os desenhos que porventura possam ir aparecendo no decorrer do exercício. A essa postura neutra damos o nome de Ponto Zero. Sob a ordem do condutor, eles entram no espaço cênico que se localiza neste espaço delimitado pelo U. O condutor então passa a dizer o nome dos atores para que a cada nome, esta pessoa passe a desenvolver sua seqüência de movimentos.

Em um primeiro momento, apenas para conquistar uma sintonia fina entre os participantes, o tema, estimulador dos movimentos, é livre. Uma vez em sintonia, o condutor propõe o tema que será desenvolvido no exercício.

Esse tema pode ser de qualquer ordem: seja alguma idéia abstrata, um objeto, uma música, um personagem, uma situação, etc.. O tema então passa a ser desenvolvido por cada ator inserido em um coletivo atuante e criador.

A noção de indivíduo x coletivo é constantemente colocada em xeque, pois é necessário o perfeito entrosamento entre as necessidades subjetivas de cada ator e as necessidades do todo atuante. O exercício propicia e força o ator a saber impor sua vontade particular na mesma medida que impõe um "abrir mão" dessa vontade em prol da vontade coletiva.

Não existe a possibilidade do olho no olho. Assim, os atores desenvolvem uma enorme sintonia de, aos poucos, estarem todos realizando a seqüência de movimento na mesma intenção. Um dos maiores êxitos do exercício se dá quando essa mesma intenção coletiva aparece revelando, contraditoriamente, as individualidades. O coro de pessoas não é um todo absolutamente uniforme e estigmatizado, mas sim, um coro de individualidades que, sem abrir mão de suas particularidades, age como se fosse uma coisa só. No processo de criação de Hipólito foi que consegui, conjuntamente com os atores, chegar a essa conclusão, o que resultou em ótimas ações por parte do Coro de Mulheres. Naquele coro era possível detectar a existência de cada ser humano, mesmo exercendo, como função principal, os comentários e as lamentações sobre a trama principal.

A apropriação do gesto do outro e a seguinte ampliação do próprio repertório gestual é outra possibilidade que o exercício favorece. No decorrer do exercício, você é obrigado a seguir a movimentação do outro que tem

uma diferente compleição, tanto geneticamente como devido a um histórico particular de trabalhos corporais. Pouco a pouco os atores trocam também essas experiências, mesmo que, em um primeiro momento, seja de maneira intuitiva. A ampliação e a apropriação é certa, o que resultará num todo harmonioso.

Quando o tema é o personagem, que cada ator irá porventura desempenhar no espetáculo em questão, o exercício ganha em complexidade, pois quando um ator começa a conduzir o exercício agindo como personagem, os demais tem que acompanhá-lo também com os seus personagens. A dificuldade está em, rapidamente, tornar de sua personagem uma ação e uma gestualidade que não corresponderia a ela se a analisássemos apenas racionalmente. Os atores, então, devem romper com visões previamente estabelecidas que tinham de seus personagens e “jogar” livremente com todo e qualquer estímulo que venha a aparecer. Dessa maneira é muito pequena a possibilidade de cristalização de idéias sobre os personagens. Nesse momento várias portas, até então fechadas, se abrem e os atores descobrem um grande número de material criativo para a construção de suas personagens. Porque, além da análise racional, necessária, mas não única, o ator, se estimulado dessa forma, é abalado por sensações que uma racionalidade objetiva não dá conta. Depois do exercício ele precisa refletir prolongadamente para tentar entender, combinar, associar todas essas sensações que apareceram no exercício, aproveitando o que acredita ser importante.

Ainda tendo os personagens como tema, divido a cena em grupos de personagens que possuem um grande vínculo de relação no espetáculo. Esses pequenos grupos de duas, três ou quatro pessoas agem simultaneamente no espaço cênico. O objetivo é que sob as regras do **"Campo de Visão"** eles possam desenvolver sintonia, interação, compreender melhor o tempo criativo do outro e talvez, o mais importante, conhecer intimamente a construção do personagem que seu personagem, também em construção, se relaciona no espetáculo. O ator assim conhece a peça sob o ponto de vista racional e sensorial de todos os personagens a partir do ponto de vista racional e sensorial dos atores que interpretarão tais personagens. Assim todos terão domínio sobre o todo, o que facilita e muito, para que a comunicação teatral se dê por completo.

A voz é utilizada também sob as mesmas regras para os movimentos corporais. Algum ator que estiver liderando o movimento passa a usar também o recurso vocal e os demais que o seguem fazem o mesmo. A voz, já pude verificar, é um grande estímulo energético para o ator. Quando este a utiliza radicalmente, toda a sua expressão amplia, ganha outras dimensões. Parece que o cérebro recebe novas doses de oxigênio. As ações tornam-se mais criativas e principalmente mais humoradas. Nesse momento ainda não é utilizada a palavra como recurso. Apenas vocalizes, sons guturais, orais ou nasais. O movimento pode gerar o som ou o som pode gerar o movimento. Trabalha-se assim o aparelho fonador dos atores em toda a sua extensão, pois, como nos movimentos, ele é obrigado a

reproduzir sons, timbres, tons que não estariam em seu registro mais confortável.

O texto, seja ele dramático ou criado no momento da ação, é introduzido em um segundo momento. O ator só dirá o texto quando estiver liderando o exercício e somente quando sentir necessidade vital de fazê-lo. Assim as palavras estarão de acordo com o gesto e o gesto com as palavras, num todo expressivo. O texto dessa forma ganhará em significado, não correndo o risco de ser banalizado. Em cena quando alguém fala é porque é vital que fale. Quando alguém se movimenta é porque é vital que se movimente.

Os outros atores, que no momento estão seguindo o companheiro que está liderando a ação, também experimentam as falas daquele personagem e aproveitam para refletir, no ato da ação, os diversos pontos de vista que o seu personagem tem sobre aquela fala daquele personagem. Ou seja, o exercício oferece um constante diálogo criativo entre todos os ingredientes do espetáculo. A mente e o imaginário dos atores são profundamente ativados. O que faz com que sempre após o exercício destinemos uma parte de nosso ensaio para levantarmos os dados que apareceram, decifrá-los e associá-los para posterior recuperação.

Em um desses momentos de reflexão coletiva percebi que alguma coisa faltava. Se a regra determina a não possibilidade do olho no olho, em alguns momentos ela se faz necessária. Um personagem algumas vezes precisa agir ou falar para o outro, olho no olho. Tomando o devido cuidado para não me apoiar em antigas fórmulas certeiras e por isso mesmo fora de

minha pesquisa, aos poucos fui criando um “foco” comum para todos os participantes do exercício. Em algum momento um foco qualquer, seja ele um objeto, um ponto, uma chave, tratado de maneira literal ou figurada, surge para que todos os atores travem contato com ele. A partir daí, eles passam também a relacionar-se com esse foco da maneira que quiserem. A imagem resultante é que todos convergem para esse foco aproximando-se e percebendo o outro com maior nitidez. Quando o exercício está no estágio das duplas e dos trios, essa nitidez aumenta, pois o círculo de atenção dos atores já está restrito a duas ou três pessoas, o que facilita a percepção. O próximo passo é a criação desse foco comum, só que agora de maneira virtual, e o seu devido deslocamento, até que os olhos dos participantes se encontrem a partir da visão desse foco virtual comum.

Chegamos então no momento mais importante. O momento da recuperação. Como recuperar o material criativo gerado no exercício para que possamos concretizar o espetáculo? A figura do condutor nesse momento é de suma importância. Estando distanciado, como um observador ativo, cabe a ele, em um primeiro momento, relembrar aos atores algumas ações, falas, imagens e emoções que porventura tenham aparecido e que considera importante para o espetáculo. Em um exercício plástico como esse, a quantidade de material interessante que surge em apenas meia hora de trabalho é enorme. Verdadeiras marcações coreográficas surgem de improviso com forte apelo visual e emocional. É preciso estar muito atento e em profunda sintonia com os atores para deixar escapar o mínimo possível,

pois alguma coisa sempre se perde. Causa dor, mas na verdade é impossível recuperar tudo, mesmo com um vídeo gravando o ensaio.

Quando se trata de um texto da dramaturgia mundial, a estrutura dramática serve de guia para essa recuperação. Tudo o que apareceu, que tenha uma ligação direta com essa estrutura, é rapidamente selecionado e, em seguida, experimentado novamente. Agora, quando a criação é total, tendo uma imagem iconográfica, por exemplo, como tema, a atenção tem de ser redobrada, pois o material gerado servirá também como estímulo para criarmos a estrutura de todo o espetáculo.

Essa é a descrição primeira do exercício “Campo de Visão” com algumas variações por mim estabelecidas. Outras se apresentarão no próximo capítulo, quando, detalhadamente, mostrarei o passo a passo de sua sistematização tendo como base a criação do espetáculo “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”.

A hora em que não sabíamos nada uns dos outros

Capítulo 3

A hora em que não sabíamos nada uns dos outros de Peter Handke.

"Autor - ...como sempre se viu,
o que mais alegrou e distraiu
a representação muito aplaudida
(e é representação a humana vida)
uma comédia seja
a que hoje o céu em teu teatro veja.
Se a festa é minha e eu sou o Autor,
meus atores a farão com meu fulgor.
E, dado que escolhi entre os primeiros
os homens, e eles são meus companheiros,
eles, no teatro do mundo,
que apresenta partes quatro,
com estilo apropriado hão de representar."

Calderón de la Barca [8]

Esse espetáculo veio a público em outubro de 2002 no Pátio Interno do Instituto Goethe São Paulo que assumiu uma parceria conosco e teve tradução de Christine Röhrig.

Graças a essa parceria com o Instituto Goethe trouxemos a público esse texto inédito do autor austríaco, Peter Handke, escrito em 1992, que sem sombra de dúvida alarga e amplia a linguagem teatral no que diz respeito a dramaturgia e suas possibilidades de encenação. O Instituto Goethe ofereceu-nos também suas instalações para que pudéssemos encená-la. Seu pátio interno serviu de cenário para o espetáculo. Dele fizemos a praça proposta por Handke como local onde a ação se desenrola. Nossa montagem, assim, deu-se ao ar livre, entre plantas e

[8] BARCA, Calderón de la. *O Grande Teatro do Mundo*. Lisboa: Cotovia, 1996.

árvores que muito contribuíram para que instaurássemos o universo poético pretendido pelo autor. O Pátio continha até uma árvore frondosa que tratamos como se fosse um Carvalho, árvore mítica do Oráculo de Dodona, que Handke menciona na epígrafe da peça (adiante nos deteremos um pouco a esse respeito).

Em 2003 esse espetáculo participou da Mostra de Teatro Contemporâneo do Festival de Curitiba (Mostra Oficial) e entrou em temporada no Centro Cultural São Paulo.

Antes de iniciarmos a descrição do percurso da sistematização do Campo de Visão vale comentar a estrutura dramatúrgica da peça que serviu de base para a pesquisa, e a opção por ela que fizemos nesse momento de nosso percurso.

O principal objetivo da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico é oferecer ao público espetáculos teatrais que dialoguem diretamente com o homem contemporâneo para que o fenômeno teatral se dê por excelência.

Para isso procuramos peças, temas, estímulos em materiais criativos das mais diversas formas que, sob nosso ponto de vista, tragam ingredientes pertinentes a este fim.

Esses ingredientes, essas características por elas mesmas não são suficientes para que o fenômeno aconteça. Faz-se necessária uma investigação do modo pelo qual traduziremos cenicamente esses temas. Nesse mundo multifacetado da contemporaneidade onde existem mais tendências do que estilos, é necessária constante revisão dos procedimentos estéticos a serem utilizados na cena. Tais procedimentos porém, não podem carecer de aprofundamento, nem deixar de se constituir uma “verdade” para todos os integrantes do processo. Essa “verdade” nada mais é do que uma uniformidade na

linguagem: que todos os artistas envolvidos adquiram domínio total da linguagem que utilizarão. Vale aqui ressaltar que é no trabalho do ator, com todas as suas potencialidades criativas, que embasamos nosso percurso. Temos a convicção de que o ator é capaz de gerar tudo o que diz respeito à cena. Assim a cada novo material criativo que selecionamos para transformar em espetáculo, um novo ator, uma nova linguagem, uma nova cena. Cada material criativo tem a sua especificidade, cabe aos criadores compreendê-la e descobrir a própria especificidade pertinente. Em nosso percurso criativo passamos por uma adaptação teatral do livro "Mas não se matam cavalos" de Horace MacCoy que resultou no espetáculo "Maratona Mundial de Dança" de Alexandre Mate; pelos esquetes absurdos de Jean Tardieu em "Uma Peça por Outra"; pela adaptação de "O Conto da Ilha Desconhecida" de José Saramago e nos apropriando de diversos autores da literatura universal a partir da relação loucura x auto-conhecimento, pela criação inter-textual "Loucura".

"A hora em que não sabíamos nada uns dos outros" do escritor austríaco Peter Handke é um desses materiais.

Quando decidimos montar o texto de Handke, que muito justificava nossos ideais acima descritos, percebi que a peça seria fundamental para a aplicação dos procedimentos de minha pesquisa. Resolvi unir o útil ao agradável. Toda a peça foi criada a partir da aplicação, verificação e sistematização do "Campo de Visão".

Peter Handke, um autor renomado que já percorreu sua escrita por diversas linguagens artísticas, é um constante investigador. A cada nova criação ele estabelece novos limites a ele mesmo. É assim nos romances "Ausência", "Repetição" e "A Tarde de um Escritor"; no roteiro para "Asas do Desejo", nas

peças “ O Pupilo quer ser Reitor”, “Kaspar”, “Silêncio”, “Insulto ao Público” e não poderia deixar de ser em “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”.

Nessa peça, Handke, um autor admirado por seu poder de síntese na narrativa, pela força estrutural de seus textos, pelo detalhamento da descrição, com total domínio da palavra, cria um desafio a si mesmo: criar uma peça onde não existem palavras. Todo o texto é construído apenas com corpos que passam pelo espaço estabelecendo um novo tipo de narração cênica. O desafio, parece, é o de testar a força da teatralidade. Até que ponto o Teatro se estabelece sem as palavras? Mais, até que ponto o seu Teatro se estabelece tirando aquilo que ele domina com excelência? Até que ponto imagem e ritmo geram o fenômeno teatral? No começo da peça Handke escreve uma mensagem do Oráculo de Dodona: “não revele o que viu, permaneça na imagem” oferecendo a primeira dica de como abordà-la criativamente, tanto para os criadores quanto para os espectadores.

“A hora...” é um espetáculo onde o que se vê é uma praça de uma cidade qualquer por onde passam pessoas, personalidades e personagens dos mais variados. Handke constrói sua narrativa de acontecimentos levando em conta dois princípios que vão se inter-relacionando: uma gradação de pessoas indefinidas até personagens míticos facilmente reconhecíveis; e a relação tempo-espaço, pois personagens de épocas diferentes passam ao mesmo tempo no mesmo espaço, no mesmo local, tendo como atmosfera as 4 estações do ano que aos poucos coordenam a visualidade da cena. A idéia de construção linear com o passar do tempo cronológico é relativizada quando o que se vê construído são personagens de grande força arquetípica dançando na atemporalidade. O que nós, seres

humanos construímos em nosso processo de individuação, na verdade já existe latente no arquétipo?

A peça também é plena de lirismo, que é estabelecido através do turbilhão de personagens que vão povoando a cena, revelando uma pequena parte de sua existência, de seus sentimentos, de suas reflexões, cabendo ao espectador completar em sua imaginação seus percursos. É uma peça onde não existem heróis, pois o que vemos é um pequeno instante, uma pequena ação, aquele momento onde nada de grandioso acontece, quando nos confundimos com a paisagem, quando somos mais pensamento do que atitude. Mesmo quando Moisés com os Dez Mandamentos passa pela praça é conjuntamente com um grupo de escoteiros que pára para descansar enquanto um bailarino de flamenco sapateia com sua flor nos cabelos. Para Handke não interessa o momento em que as tábuas da lei foram imprimidas pela força divina, nem o que Moisés fez com elas quando se encontrou com os Hebreus, mas simplesmente capta o momento da caminhada antes e logo após o grande momento, o grande gesto, a grande atitude.

Existem também pausas de ação onde o que sobra é a praça plena de luz emoldurada pelo olhar do espectador que à espera da nova ação reflete sobre o que viu, recupera as imagens passadas estabelecendo correspondentes imaginários a partir de suas reais experiências vivenciadas. Logo após, geralmente o que se segue, são indicações sonoras, como barulho de avião, navios partindo, piados de aves, estampidos de ferro, etc. que acionam o sentido da audição da platéia para também estimular e amplificar seu imaginário, ajudando na idéia de construção pessoal, particular que o espectador aos poucos

percebe como sendo o caminho necessário a percorrer para fruição da obra. Assim o espectador se torna co-autor, pois é nele, em sua mente, em seu poder associativo que a obra se completa. É ele que determina a linha do personagem a partir do pontilhado que os atores oferecem, é ele que determina para si o final do percurso daquele personagem, é ele que estabelece possíveis relações entre os mesmos quando passam pela praça sem se notarem, é ele que enreda, que tece a trama dramática. Sem seu olhar imaginário não há espetáculo, há um esvaziamento de sentido. Por isso Handke estimula de forma contundente pelo menos dois dos cinco sentidos naturais: a visão e a audição. Da forma como ele procede, da maneira pela qual ele manipula esses sentidos, encontramos as possíveis chaves de apreensão de sua proposta estética.

Segue abaixo um pequeno trecho do texto de Handke traduzido especialmente para nossa montagem por Christine Röhrig, renomada tradutora que nos últimos anos vem se dedicando à tradução de peças do Teatro Alemão: são delas, entre outras, as traduções de “Fausto Zero” de Goethe; “O Declínio do Egoísta Johann Fatzer”, de Bertolt Brecht, editados recentemente pela Cosac e Naify, além de ser organizadora e tradutora do “Bertolt Brecht - Teatro Completo” em 12 volumes editado pela Paz e Terra. Christine Röhrig traduziu também textos de Heiner Muller como “Medeamaterial” e agora, mais uma vez apresenta em língua portuguesa essa obra de Peter Handke que encontrou em nossa montagem sua primeira versão em território nacional.

Pausa.

A praça vazia na luz.

Um som estridente das gralhas como no alto das montanhas.

Depois o de uma gaivota.

Um com óculos de cego entra tateando, sem a bengala, erra por aí, pára perdido, enquanto que ao redor dele, de todos os lados, impera uma agitação ocasional: som repentino de passos fortes de um corredor (que já está correndo há tempo); um que avança, correndo como louco, olhando para trás, sobre os ombros, perseguido como ladrão por outro imediatamente atrás que balança os punhos para ele; um que aparece como garçom do terraço de um bar, abrindo uma garrafa, atirando a tampa na praça e saindo; de novo a velha com seu carrinho de compras, acompanhada por uma outra quase idêntica, só os carrinhos são diferentes; ao mesmo tempo um numa mountainbike, levantando sempre do selim; ao mesmo tempo um grupo inteiro que caminha a passos largos, balançando bolsas de viagem, atravessa o parque em fila, como os jovens às vezes que num trem vão de um vagão a outro, ou um time a caminho do campo de jogo; e ao mesmo tempo um, folheando o jornal ao caminhar, sem levantar o olhar, contornando o cego no meio da praça que parece escutar atento, o qual é pego por trás, pelas costas por um recém-chegado que dobrou a esquina correndo, em quem se engancha sem voltar o rosto para ele, sai pelo meio, enquanto apalpa exaustivamente o livro que o outro colocou em suas mãos.

Onde os dois estavam ainda há pouco, se move outra vez um excursionista, casacão comprido, mochila mais para antiquada e sapatos pregados, tão empenhado na caminhada, que a praça não representa para ele uma parada intermediária, e de repente coloca o braço que balançava amplamente em volta de uma cintura de ar e logo depois do mesmo jeito, o outro.

Entrementes uma mulher jovem e elegante cruza, um martelo numa mão, na outra um metro aberto, prego entre os lábios.

Pausa

Uma folha de jornal desliza pela praça, depois outra.

Quando nos defrontamos com tal texto, típica obra aberta, cheia de possibilidades criativas, com teor poético estimulante e que traduz, já em seu título, o tempo e o mundo em que vivemos; onde poderíamos exercitar a construção de personagens os mais variados: desde pessoas indefinidas passando por pessoas profissionais (bombeiros, médicos, garis, etc) até personagens míticos e fabulares (Moisés, Enéas, o Gato de Botas) e em profusão, já que são mais de 300, cabendo a cada ator a construção de pelo menos 25 – resolvemos dar continuidade à investigação do autor que testa seus limites, testando os nossos, para que mais uma vez pudéssemos aperfeiçoar nosso instrumento de trabalho, ou seja, nosso corpo psico-físico, sem perder de vista a comunicação com o homem de nosso tempo.

Como diretor, aos poucos, durante o processo, algumas questões para mim foram aparecendo: como conceber um espetáculo que negando a oralidade privilegia a imagem, pois traz em sua epígrafe o dizer do Oráculo de Dodona, também conhecido como o Oráculo de Zeus: “não revele o que viu permaneça na imagem”, contando tão somente com as palavras que a cena gera no pensamento do espectador? Como descobrir na cena o ritmo da Vida? O ritmo que se estabelece em qualquer lugar, a qualquer momento; em qualquer cidade que possua uma praça pela qual passem indiferentes às outras, pessoas cheias de palavras em seus pensamentos, sobre suas vidas, seus quereres e regidas pelo acaso.

Como formular o acaso? Como conceber o acaso?

Em nenhum outro momento deparei com a idéia da Criação de maneira tão contundente como nesse processo. A necessária “naturalidade” de execução que os atores deviam descobrir em suas ações, o ritmo “natural” do eterno ir e vir de pessoas transitando por esse mundo, a idéia de construção, de livre associação que foi oferecida à raça humana através da consciência, aos poucos, foram dimensionando em mim, o regente?, a certeza de que criar nada mais é do que optar. Mas a opção não aniquila o acaso?

Graças à estrutura do texto de Peter Handke, seus desvios, suas sugestões, sua opção pela não opção que se desnuda através de um olhar testemunhal, apresentando os fatos como eles são, sem maquiá-los, para depois, entregar-se ao devaneio e associar livremente as coisas pelas quais o Homem foi erguendo sua civilização, relativizando o Tempo e o Espaço, pudemos decifrar o fio tênue existente entre vida e a arte, entre acaso e criação artística.

“A hora em que não sabíamos nada uns dos outros” fala da vida, de como a vida é, sem juízo de valor, e da natural tendência que o ser humano tem em criar, simbolizar, enredar e ficcionalizar. É um libelo em favor da metáfora. Metáfora construída no instante relacional entre palco e platéia. O instante assim, torna-se fundamental, sua força sensorializa a razão, seu impacto consciente é em si criador, revolucionário, transformador. Por isso resolvi aplicar durante todo o processo de criação o exercício em improvisação teatral Campo de Visão, para que compreendêssemos o instante, déssemos espaço ao insight, fazendo da troca criativa e vivenciada entre os atores, o alicerce para toda a edificação da obra.

A Sistematização

Como em todo processo teatral, começamos por promover leituras da peça de Handke, tentando, em primeiro lugar, entender sua proposta, decifrar sua estrutura, compreender a série infindável de rubricas que traduzem as ações dos diversos personagens. Essas rubricas são difíceis de decifrar, pois mesmo aí, Handke quebra a linearidade, fazendo com que acontecimentos que parecem dispostos em ordem cronológica sejam, na verdade, simultâneos, articulados no texto muitas vezes em ordem invertida:

Pausa.

Um atravessa a praça, sem ter olhos para este que parece um pescador no caminho de ida.

Logo depois uma mulher mais velha, muito agasalhada, puxando um carrinho de compras atrás de si.

Ela ainda não havia sumido completamente do campo de visão, quando dois, vestindo capacetes de bombeiros invadem a praça correndo, mangueiras e extintores nos braços, mais para exercício do que uma ocorrência verdadeira?

No encalço deles, com o andar de quem está perdido em sonhos, o torcedor de um time de futebol, a caminho de casa, que está bem longe ainda, debaixo do braço uma bandeira carbonizada, que acaba por se desfazer enquanto anda, seguido por sua vez por alguém indeterminado, com uma escada, na qual uma beldade que surge depois dele de salto alto esbarra ao ultrapassar, sem que nenhum dos dois se dê conta.

Pausa

A primeira característica que salta aos olhos é que o texto é formatado a partir de blocos de ação interrompidos por pausas onde a praça fica vazia. Essa estrutura é repetida diversas vezes, interrompendo o fluxo de ação, mostrando que se trata de uma obra de arte com seus tempos, suas dinâmicas, e não do ritmo da própria vida. Não é uma repetição mimética da realidade, mas sim a manipulação condensada da história humana a partir de seus personagens.

Em segundo lugar, percebemos que o autor em alguns casos esclarece na rubrica a ação do personagem, definindo até sua característica essencial; em

outros casos ele apenas sugere, não finaliza o comando, insinua, dando maior ênfase à ação do que ao traço definidor do personagem. Em outros ainda, ele veste o personagem com a roupa de sua profissão e daí descreve seu percurso. Às vezes o que se vê não é simplesmente uma pessoa a passar pela praça, mas um grupo de pessoas de uma mesma confraria, time ou religião que se articula motivado por algo que acontece na cena ou fora dela, no momento anterior ao de aparecer na praça.

Em terceiro lugar percebemos que ele relativiza tempo e espaço fazendo com que personagens de épocas diferentes passem ao mesmo tempo pela praça. Desse choque de percepção, o espectador sofre, assim, um choque de realidade, percebendo que a mesma pode ser mutável. Essa quebra na continuidade, na linearidade, condensa o pensamento transportando-o para as possibilidades de criação e percepção que somente o devaneio e o sonho oferecem à raça humana.

Nas leituras de análise de texto percebemos que não se tratava de algo fácil. Pelo contrário, a leitura, além de complexa se tornava enfadonha. Lembremos que se trata de uma peça de rubricas e rubricas existem para serem feitas, testadas, verificadas. Decidimos compreender o texto em ação. A prática se mostrou o meio adequado para isso.

Separamos alguns momentos da peça e distribuí aleatoriamente para os atores algum personagem, alguma ação para que eles aos poucos tentassem realizar o que Handke pedia.

Antes, porém, comecei a trabalhar o Campo de Visão com os atores. Como já foi dito, o Campo de Visão é ferramenta valiosa para criação de uma sintonia criativa. Como já vinha trabalhando com esses atores a mais de 2 anos e sempre

de uma forma ou de outra apliquei-o nos processos criativos anteriores, não precisei começar os trabalhos pelos pontos iniciais: explicação das regras e seus desdobramentos como já dito no capítulo “O Campo de Visão”. Comecei por aplicar o Campo de Visão Tradicional (a partir de agora será grafado CVT) unicamente para harmonizar os sentidos dos atores, sua energia, sua concentração. Em seguida pedi para os atores entrarem no Campo de Visão com os devidos personagens selecionados anteriormente na peça. Que sem nenhum julgamento prévio ou idéia pré-concebida de construção, entrassem no exercício para ali começarem a descobrir suas características e ações. Quando um ator passava a ser o líder do exercício, deveria imprimir em suas ações as rubricas estabelecidas por Handke, para tentar, em primeiro lugar, compreendê-las para depois tentar organicizá-las. Enquanto isso, os demais iam seguindo esse líder para também compreenderem as ações específicas daquele personagem. Assim, um por um passou pela liderança e pôde travar um primeiro contato com seu primeiro personagem. É bom lembrar que como o Campo de Visão exige acompanhamento dos demais participantes, durante a execução do exercício o líder deve atentar para com seus gestos e ações e assim compartilhar as possíveis descobertas com o restante do grupo. Isso em ação.

Campo de Visão Abstrato X Campo de Visão Cotidiano

No CVT, onde o que se vê é a evolução coral no espaço, geralmente os movimentos abstratos resultam com maior eficácia do que os movimentos baseados em ações cotidianas. Isso devido à plasticidade de tais movimentos. Eles são em si mais expressivos porque mais expansivos, facilitando a compreensão de todos que acompanham o líder do momento. Com atores que entram em contato pela primeira vez com o Campo de Visão é preciso alertà-los para isso, pois a tendência natural de se apoiar em ações cotidianas geralmente destrói a coordenação de movimentos que um coro necessita. Movimentos abstratos, além de serem mais expansivos, servem para esses atores iniciantes como desbloqueadores e acabam por ativar interioridades presas em amarras racionais viciadas.

Mas eu precisava encontrar um meio pelo qual conduziria os atores no Campo de Visão até que chegassem ao cotidiano, às ações cotidianas, comportamentos cotidianos, sem que eles se tornassem desinteressantes, sem a vitalidade que o teatro exige, pois uma alta porcentagem da peça é constituída de personagens comuns, personagens que encontramos a qualquer hora, na rua de qualquer lugar, mas que carregam em si seus mistérios, suas incógnitas, seus questionamentos. Partia, assim, sempre do CVT, pedindo aos atores que

iniciassem pelos movimentos abstratos. Essa abstração seria a expressão da ação interna dos personagens, suas sensações, sua subjetividade, seus pensamentos. O que é curioso, pois o que se via, eram movimentos de grande força visual que serviria apenas como estofo dos futuros personagens. Através desses movimentos abstratos os atores iam criando e descobrindo todo o espaço interno dos personagens. Aos poucos, eu como condutor do exercício, quando percebia que o todo começava a funcionar, encaminhava a ação para terrenos da vida cotidiana. Aqueles movimentos grandiosos e expressivos iam se tornando triviais, comedidos, mas repletos de pensamentos e inquietações descobertos na abstração. Quando enfim os atores passavam a agir de maneira cotidiana (andar pela praça, olhar uma vitrine de loja, fila de cinema, etc.) estavam preenchidos de massa interior, o que tornava interessante sua ação cênica. Mesmo o tempo-ritmo do personagem era descoberto na abstração e transposto para a ação cotidiana.

Esse recurso foi utilizado durante todo o processo. Foi uma descoberta valiosa de nossa investigação. Como tornar interessante um corpo que passa pelo espaço por 15 segundos fazendo uma ação corriqueira? Como, sabendo que a peça é quase que somente isso? Ou seja, tínhamos esse problema multiplicado por 300, já que são 300 personagens. O que os personagens traziam em seus pensamentos, o ritmo imposto pelos seus passos, sua postura frente ao seu objetivo, deveriam estar lá nos 15 segundos em que ele existisse, e proporcionasse ainda, elementos para que o espectador, a partir dele, o associasse com outra coisa qualquer. A abstração levada ao cotidiano permitiu que nossos personagens adquirissem recheio e, no sentido oposto ao da mímese, interpretasse muito bem a realidade.

Músicas

Em todo o processo, mas principalmente nesse início de trabalho, a música, como estímulo, foi minha grande aliada. Nem é preciso dizer o quanto uma música ajuda a instaurar nos atores chaves para sua sensibilidade e percepção e o quanto ela por si só instala ambientes, climas e atmosferas. Nesses últimos oito anos onde venho aplicando o exercício continuamente, descobri que tipo de música proporciona de maneira mais rápida e profunda a atmosfera criativa. Assim, quase sempre, uma música pop, amplamente reconhecida pelos atores participantes, em vez de auxiliá-los na execução, age como elemento dispersivo. Do mesmo modo, algo muito cerebral que tenha por exemplo, a atonalidade como característica, distancia de maneira negativa o ator, pois ele ainda não reconhece tais características musicais em si, seus comandos cerebrais estão ativados para descobertas íntimas de seu personagem, suas gestualidade e motivações; e nessa fase inicial não consegue se dividir e dialogar com algo tão conceitual. O ator está em fase de adequar as mais diversas informações advindas do autor, do personagem, da

direção ao seu corpo psico-físico. Mais futuramente, quando o trabalho já se encontra em fase de amadurecimento, esse mesmo tipo de música age como personagem, dialogando com os atores, se tornando altamente estimulante. Aliás, na fase madura do trabalho, tudo, qualquer sonoridade deve ser levada à sala de ensaio para verificar a integridade existente entre ator e personagem.

Geralmente músicas que tenham acordes longos e profundos, com fraseados que se repetem ao longo da execução, que trazem células musicais que aos poucos vão se desdobrando, ampliando seu alcance e timbres por meio de uma somatória de instrumentos, ajudam a instaurar uma atmosfera propícia ao trabalho. Essas características assemelham-se ao processo interno em que os atores estão mergulhados: eles também, no início, articulam pequenas células, pequenas idéias, para depois, aos poucos, conforme a compreensão começa a acontecer, desdobrar essas mesmas idéias, essas sensações, em algo mais profundo, ousado, com teor realmente investigativo. Assim, adágios de concertos de grandes compositores, música minimalista, músicas compostas especialmente para corpos de baile, se mostram realmente eficazes nessa etapa do trabalho.

Logo depois instaurei nos ensaios várias dinâmicas, sempre partindo do CVT com músicas jazzísticas que tinham como base a improvisação. Utilizei “Kind of Blue” de Milles Davis como carro-chefe desse momento. Já que o processo seria construído totalmente em cima de improvisos, nada melhor do que acionar os atores com fraseados improvisados para que sensorialmente eles entrassem em sintonia com aquelas possibilidades inventivas e passassem também a improvisar, tocar seu instrumento livremente, sobre bases harmônicas estipuladas pelo coletivo. O que me interessava era que o lirismo contido nessa estrutura

musical acionasse a lírica de cada um, em um processo de descoberta da lírica do personagem.

No desenvolvimento do Campo de Visão - conforme dito no capítulo 2, com suas primeiras variações em grupos, em duplas, com ou sem tema - nesse momento do processo uma nova possibilidade apareceu: propus aos atores que improvisassem durante um tempo, estipulado pela duração de uma música. Eles teriam de trabalhar seus personagens no Campo de Visão durante o tempo exato da música. Suas ações deveriam ser finalizadas conjuntamente com a música. Ou seja, além da percepção aguçada da visão, mais do que nunca ao Campo de Visão acoplou-se a idéia de Campo de Audição, que um pouco mais para frente estourou as barreiras dos sentidos e se transformou em um Campo de Percepção. Sobre isso futuramente, no próximo capítulo, me aterei com detalhe.

Utilizei na primeira experiência “All Blues” do “Kind of Blue” de Milles Davis que tem a duração de 11 minutos e 33 segundos. A experiência mostrou-se valiosa pois os atores tiveram muita dificuldade em coordenar todas as tarefas determinadas a eles: entrar no campo de visão investigando seu personagem a partir do outro, descobrir espaços internos dos mesmos, seus pensamentos, elaborar sua gestualidade, perceber suas motivações, cuidar do movimento para poder ser acompanhado pelos demais, colocar-se em uma situação qualquer e ao mesmo tempo perceber o andamento da música para que todos, ao mesmo tempo, encerrassem o exercício junto com a música. No Campo de Visão o final é totalmente perceptível, pois sempre se encerra quando todos voltam ao Ponto Zero. Somente depois da quarta ou quinta tentativa é que as metas foram alcançadas, com a mesma música, é preciso deixar claro. A cada nova música

proposta as mesmas dificuldades apareciam, mas aos poucos o instrumento de trabalho do ator, seus sentidos, foram se apurando, pois se tornaram mais sensíveis e aguçados.

Em uma outra etapa pedi aos atores que trouxessem músicas que acreditassem serem estimulantes para o trabalho. Acionar essa possibilidade fez com que os atores participassem efetivamente do *modus operandi* dos ensaios, pois eles começaram a participar e a pensar o trabalho como um todo, desenvolvendo um olhar de fora ao mesmo tempo em que estavam mergulhados em suas descobertas íntimas. Uma variedade musical começou a ser executada, o que se mostrou plenamente satisfatório, pois a peça contém uma variedade enorme de personagens com suas líricas intransferíveis e plenas. Essa variedade, unida à execução dos blocos estruturais da peça, quando começamos a executar as marcações entre uma pausa e outra, fez com que percebêssemos que cada bloco podia ter seu tom, seu andamento, seu timbre próprios, articulados em uma malha musical que se constituiria de maneira metonímica.

Conforme os ensaios iam progredindo, o amigo e músico Fernando Mastrocolla, por mim convidado a compor a trilha sonora da peça, começou a assisti-los para ter uma percepção mais objetiva do que se tratava o espetáculo. Pedi a ele que compusesse algo que fosse como uma caminhada, um eterno ir adiante, sem fim, talvez sem meta, sem destino, o que para mim representa muito bem a peça e sua expressão sobre a humanidade no passar dos tempos. Que essa caminhada sofresse variações de andamentos, de intensidade, algumas em tons maiores que aos poucos se transformassem em menores de acordo com a atmosfera da cena em questão. Nesse momento usava como estímulo para as

marcações da peça, a trilha sonora do filme “Beleza Americana” que de certo modo corrobora com essa idéia musical. Mastrocolla compreendeu perfeitamente os objetivos e radicalizou a proposta quando trouxe a idéia de que tudo seria feito com a sonoridade do violão. Todas as variações timbrísticas, percussivas, melódicas, seriam tiradas desse instrumento tão comum à musica brasileira. Temi em um primeiro momento, por achar que o violão sozinho não desse conta da força dramática que algumas passagens teriam, mas resolvi apostar na idéia. Ele criou um andamento, com 6 variações mais ou menos, que se tornou o verdadeiro pulso do espetáculo, colorindo a cena de acordo com os encaminhamentos da direção. A utilização apenas do violão gerou uma força conceitual inquestionável para o espetáculo: deu-lhe unidade. A profusão de pessoas e ações eram amparadas por essa mesma qualidade musical.

Ao se falar da música é necessário falar do silêncio. Não há na peça de Handke qualquer rubrica que diga que a peça deva ou não ter música. O que há, são rubricas que, como já foi dito, pedem sons dos mais diversos tipos enquanto a praça está vazia. Vazia de pessoas, mas cheia de sonoridades. Trabalhar o silêncio no Campo de Visão é algo valioso. Uma vez com o trabalho e as dinâmicas um pouco amadurecidas, instaurar o silêncio gerador do movimento adensa a execução dos atores. Alcança-se uma sintonia fina a partir da percepção da respiração do outro. O pulso, os batimentos cardíacos, entram em compasso proporcionando um entendimento sensorial mais profundo. É como se os atores passassem realmente a agir por acordos tácitos, como se descobrissem, antecipassem a ação do outro em suas mentes e realizassem a mesma ação com a mesma intenção ao mesmo tempo. Nos ensaios, eu e o Mastrocolla percebemos

que havia momentos em que a ausência de música dava uma nova qualidade à cena. Agia como grifo de uma situação banal, dramatizava uma relação entre os personagens, patetizava uma ação solitária deste ou daquele personagem. Qualidades essenciais para uma obra que se pretende panorâmica.

Objetos

Muito já se falou da importância ou não dos objetos colocados em cena e da manipulação dos mesmos pelos atores e encenadores. No começo do século XX, com as vanguardas artísticas européias, se contestou a maneira pela qual a cena realista dispunha esses objetos em cena: o palco era preenchido por muitos objetos, adereços e partes do cenário, que não tinham nenhuma utilidade para a ação dramática, servindo apenas como decoração do ambiente.

O diretor inglês Gordon Craig – que acreditava que a encenação teatral seria por si só uma obra de arte quando concebida e realizada pelo *régisseur,* em sua terminologia o Encenador - foi um dos primeiros a perceber tal equívoco, e na revolução estética proposta por ele, apenas o que seria indispensável, o que teria força simbólica, seria disponibilizado, reforçando a importância do objeto em questão.

> *"A multiplicação dos acessórios no palco naturalista e a sua flagrante inutilidade dramática haviam contribuído para desacreditar o objeto cênico. Recriminavam-se a sua insignificância teatral, o seu ilusionismo barato. Já os simbolistas os haviam expulsado do palco,*

ou quase; e Appia como Craig seguiram o mesmo caminho. A presença cênica de um objeto passou a ficar subordinada a uma imperiosa necessidade dramática... Era o caso... do trono real e dos estandartes brancos utilizados por Craig na sua encenação moscovita de Hamlet em 1912." [9]

A manipulação do objeto amplificaria o sentido do personagem, da circunstância proposta, constituindo instrumento valioso para a elaboração da linguagem cênica. Deixaria de ter apenas uma função decorativa e passaria a ser plenamente um signo revelador e instaurador de significados.

Tal pensamento foi se desenvolvendo durante todo o século XX, e encontrou em outros grandes teatrólogos ressonância afirmativa: de Brecht com sua explosão do espaço cênico, que fazia questão de eliminar qualquer possibilidade de ilusionismo na cena, a Grotowski, com seu ideário por um teatro pobre, centrando a força instaladora de imagens e ações principalmente na figura do ator, passando por Artaud que visava recuperar a vitalidade ritualística da expressão cênica, propondo um teatro além das amarras do Teatro com seu edifício e regras burguesas de utilização. Há mais de cem anos, portanto, o homem de teatro que se preocupa em investigar a cena em diálogo com o seu tempo, atento ao desenvolvimento de sua arte, com o passar dos anos, estabelece para si mesmo desafios para colaborar com seu ofício. A relação com os objetos é um desses desafios. Não se trata evidentemente de se descobrir algo

[9] ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998. p.144

de extraordinário a cada dia, nem de se pretender genial por estar atado a tal inquietação. Mas simplesmente que, na criação de qualquer procedimento artístico, alcance a genuinidade, por estar verdadeiramente, estreitamente unido à sua visão de mundo.

Em nosso processo do Campo Visão, a certa altura pedi para os atores, que trouxessem objetos que eles julgassem ser indispensáveis para seus personagens. Como indispensável entenda-se aquilo que talvez fosse utilizado pelo mesmo em sua ação na peça de Handke e/ou até mesmo objetos com força simbólica que serviriam como acionadores do material subjetivo, que estimulassem os conflitos internos, que sintetizassem os estados psíquicos dos personagens.

Apareceu uma variedade de objetos. Objetos pequenos de fácil manipulação, objetos enormes de difícil manipulação, objetos com carga emotiva, objetos de apelo plástico, objetos do dia a dia, objetos de potencialidade abstrata, etc. São nesses momentos, é interessante notar, em que os atores fazem suas escolhas, que os conhecemos melhor, onde eles se revelam e oferecem espontaneamente suas chaves para o entendimento. As escolhas deflagram a maneira pela qual eles se relacionam com as coisas, as pessoas, a vida. Em um processo como esse onde o condutor do improviso se intromete diretamente no imaginário poético dos atores, em momentos de alta exposição, essa atenção ao mesmo tempo preocupada e delicada é obrigatória.

Pedi aos atores que entrassem no CVT com os objetos e passassem a se relacionar com eles. As dificuldades, de saída, começaram a aparecer: como seguir um companheiro que em sua ação cria movimentos pertinentes ao seu

objeto enquanto os demais estão cada um com o seu? Como acompanhar um movimento de alguém que manipula uma corda enquanto eu manipulo uma lata de lixo? As características inerentes ao objeto determinavam a qualidade dos movimentos. A manipulação de uma bolsa exige, em um primeiro momento, um tipo específico de movimento que nada tem a ver com a manipulação de um lençol, por exemplo. Essas dificuldades, para mim, olhando de fora, se mostravam estimulantes. Percebia que dessa tensão criada poderiam resultar ações poéticas originais, desprovidas de senso comum, que ampliariam o significado e sentido daqueles objetos para os atores. A relação com os mesmos jamais seria estigmatizada, presa a estereotipias. Os atores poderiam descobrir modos não convencionais de se expressar com os objetos advindos da tentativa de imitação de ações criadas pelo outro, com outro objeto. Ou seja, quando uma corda dialoga com um lençol, uma lata de lixo com uma corrente, uma bolsa com um porrete, algo de inusitado pode aparecer. Novas possibilidades inventivas fatalmente surgirão, transportando os atores criadores para um outro estado de elaboração, desprovido de convencionalismos caducos.

A insistência pela continuidade do exercício, aos poucos, foi sintonizando tal relação. Os atores começaram a compreender que deveriam, sim, tentar seguir o companheiro plenamente e que isso redimensionava seu objeto (“há muitos objetos em um só objeto” dizia Brecht em Horácius e Curiácius). Um guarda-chuva sendo manipulado da mesma forma como se manipula um martelo gera um impasse que, após ser superado, pela exigência de execução da premissa básica do Campo de Visão, transformará o manipulador e a coisa manipulada, instaurando o poético, a transgressão, a revolução dos sentidos.

A partir daí, a intimidade que cada ator obteve com seu objeto foi de fato íntima (redundância necessária). Ao potencializar as múltiplas funções de um objeto em relação com os estados latentes dos personagens e suas ações externas, eles puderam compreendê-los plenamente, não apenas como algo inanimado, próprio apenas para o uso, mas também como força estimuladora e repleta de significados. É como se os objetos ganhassem organicidade, advinda de sua sensorialização inferida pelos atores: ao sensibilizar-se pelo objeto, o objeto sensibiliza-se, se anima e passa a dialogar, a trocar, a construir imagéticas junto com o ator em uma outra dimensão, que não essa comezinha da realidade objetiva em que vivemos.

Gaston Bachelard em seu "A Poética do Espaço" nos diz que o verdadeiro poeta descobre a dimensão infinita da intimidade do objeto, e utilizando o objeto cofre como guardador simbólico disso, continua:

> *"O cofre, sobretudo o cofrezinho, sobre o qual temos um domínio mais completo, são objetos que se abrem. Quando o cofre se fecha, é restituído à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, a primeira diferencial da descoberta. Estudaremos num capítulo posterior a dialética do interior e do exterior. Mas no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume já não têm sentido*

porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade.

Para alguém que sabe valorizar, para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita." [10]

Essa descoberta foi valiosa para a seqüência dos procedimentos implementados nos ensaios. Obtivemos uma chave de instauração do poético que surgiu naturalmente da constante prática-reflexão-prática, que embora não fosse profundamente utilizada no espetáculo, uma vez que a peça pede em inúmeros casos pessoas comuns, simplesmente passando pela praça, utilizando objetos de maneira convencional, atuou e atua em nossos processos criativos direta e objetivamente. Com essa chave, hoje, rapidamente, instauramos esse ambiente criativo porque entendemos organicamente suas possibilidades e resultados.

Em relação aos personagens, detectamos que os atores tinham mais facilidade em articulá-los, desenvolvê-los, criá-los quando trabalhavam com os objetos. O objeto como força simbólica sintetizadora esclarecia alguns procedimentos empregados pelos atores na busca pela construção do personagem. É como se ele desse concretude ao abstrato subjetivo, oferecesse um dado de realidade palpável em um mar de sensações que poderiam se desvanecer, ajudava a objetivar a idéia da simples existência que queríamos para os personagens. Os gestos, conforme iam mudando de qualidade, quando saíamos do Campo de Visão Abstrato para o Cotidiano, tinham um ponto de

[10] BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 98.

chegada concreto, que facilitava o transporte dos materiais subjetivos descobertos na abstração. Gerava uma segurança maior no vôo improvisacional, eles voariam sim, mas sabiam pelo menos que pousariam.

Os objetos também favoreciam a rápida compreensão dos personagens. Queríamos que isso acontecesse, que o espectador não perdesse tempo com isso. Essa identificação acontecia de diversas maneiras: quando o objeto se confundia com o personagem, quando o personagem utilizava o objeto de tal forma que seria impossível não compreendê-lo, quando ele simplesmente compunha o figurino sendo um adereço essencial, etc.. Muitos objetos eram citados por Handke no texto, outros foram colocados por nós, porque os atores perceberam sua importância intrínseca na construção dos personagens.

Do ponto de vista da dinâmica do Campo de Visão, o que eu pude perceber é que, se porventura, em algum momento o processo subjetivo da imaginação começa a arrefecer, pois é uma questão de treinamento conseguir manter a concentração criativa durante muito tempo, a entrada de objetos como estímulo energiza sobremaneira o acontecimento. Os atores ganham novo fôlego, um novo universo de possibilidades inventivas se abre, a criatividade ganha força, e até mesmo o estado de espírito, o astral da sala de ensaio, se modifica. Como condutor é preciso estar atento para que novos estímulos aconteçam nos momentos certos. Não basta ter uma série enorme de estímulos no bolso e jogá-los de qualquer forma: muitas vezes é melhor deixar o coletivo exausto, vazio de conteúdos por já terem processado todo seu potencial imagético daquele dia para aí sim, entrar com um dado novo, revitalizante.

Pessoas

Logo no início do processo, pedi aos atores que passassem a observar pessoas na rua, que porventura chamassem suas atenções. Como cada um precisaria realizar em média 25 personagens e desses 25, 20 seriam pessoas comuns, a rua e os lugares públicos seriam ideais para ampliação e recolhimento de material para posterior verificação. Pedi para que olhassem com atenção não apenas o jeito da pessoa, seu modo de andar, de se relacionar com o objeto, o quanto eram tipificados ou não, nada inerente à sua exterioridade, mas

principalmente que percebessem o comportamento, a atitude daquele movimento. Se as pessoas caminhavam absortas em seus pensamentos, se olhavam de maneira objetiva para frente, se olhavam para baixo o tempo todo, se andavam observando as coisas e se isso influenciava no ritmo estabelecido pelo andar, e como todos esses ingredientes se relacionavam. Há pessoas que caminham em linha reta, outras que fazem pequenas curvas, umas que param várias vezes, outras que estão aceleradas, umas que seguram os objetos que carregam com firmeza, outras que andam com zíperes das bolsas abertos. E há ainda aquelas que extravasam suas emoções em público, que rompem as barreiras da formalidade, que fazem grandes ou pequenos gestos, de passos largos ou curtos, com o eixo inclinado para frente ou para trás: como se

inter-relacionam esses ingredientes, criando o ritmo da própria vida, qual a trajetória que o corpo descreve no espaço, etc.?

O que me interessava, já que dificilmente eles teriam acesso a compreender as ações internas que estariam motivando aquelas pessoas a se comportarem daquele modo, era que os atores pesquisassem não um olhar que reproduzisse autenticamente aquelas pessoas, mas que compreendessem os mecanismos pelos quais as mesmas se comportam de uma maneira naquele devido momento. Que compreendessem de que forma aquele corpo dialogava com a circunstância social que estava inserido, além de compreender a construção do movimento, do gesto, perceber a dinâmica imposta pelo ritmo e aguçar sua capacidade em ler as linhas, os traços deixados pelos transeuntes pelo espaço percorrido. Ou seja, não me interessava a reprodução exata daquela pessoa e sim descobrir meios técnicos de criação para que os atores vivificassem, neles mesmos, personas diferenciadas. Como diz Brecht em seu “Pequeno Organon para o Teatro”:

> *“A observação é um elemento essencial da arte de representar. O ator observa o seu próximo, com todos os seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, simplesmente, um ato de pensamento. Se efetuar uma simples imitação, fará, quando muito, transparecer o objeto da sua observação aos olhos do público,*

o que não bastará, pois o objeto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o ator deve olhar para as pessoas como se elas estivessem mostrando o que fazem, como se recomendassem que refletisse sobre o que fazem."[11]

Somado ao refletir sobre "o que" fazem, maneira pela qual eles desenvolveriam um sentido crítico de seu olhar, eu propus aos atores que incluíssem uma reflexão do "como" fazem.

O Campo de Visão entrou, então, como o meio pelo qual os atores iriam

desenvolver esse instrumental adquirido nessas andanças pelas ruas de São Paulo. Cada um deles entrava na dinâmica com suas observações colhidas e passava a se movimentar de acordo com essas impressões. Experimentava em seu corpo o que tinha codificado, ajustava seu pulso, seu compasso, ao mesmo tempo em que reproduzia gestos e ações de outra pessoa que estivesse comandando o exercício no momento. Nova tensão se estabelecia, um novo impasse: os atores não conseguiam se embrenhar em sua pesquisa e se preocupar em seguir o outro sem que uma coisa minasse a outra. Estabelecer esse diálogo contraditório paralisava o desenvolvimento criativo. Impedia o aprofundamento de algo que nos parecia valioso: saber construir em si, mecanicamente, comportamentos diferenciados a partir de uma percepção clínica

[11] BRECHT,Bertolt. *Estudos sobre Teatro*.Rio de Janeiro:Nova Fronteira,1978, p.121.

da realidade. Parecia que não era hora de se alimentar através do outro. Isso já tinha acontecido, lá fora com as pessoas da rua. Elas já haviam disponibilizado materiais criativos para os atores. Não eram os outros atores que nesse momento ofereceriam recursos criativos. O Campo de Visão Tradicional com suas regras básicas não dava conta desse mergulho, aliás, amarrava os atores em uma estrutura coral que não auxiliava, nesse caso, o indivíduo criador. Não o indivíduo criado, mas o indivíduo criador, para não restar dúvidas.

Algo deveria ser feito. Pressentia que aquele caminho era interessante, mas ao mesmo tempo não podia continuar insistindo em uma coisa que não gerava criatividade. Como manter a idéia do Campo de Visão em tal circunstância? Se não ajuda o ator criador, quer dizer que talvez para nada sirva? Será que criei uma jornada fadada ao fracasso? E os anos em que processei e desenvolvi aos poucos o sistema, para nada serviram? Todo o trabalho em vão? E a minha intuição? Intuição que me diz, me aponta que é um ótimo caminho? Será que começarei também a desconfiar de minha intuição, minha grande aliada em todos os momentos? Essas e outras tantas perguntas passavam pela minha mente naqueles dias de insônia em que não obtinha resposta. Cozinhava os atores em banho-maria. Dispersava sua atenção para a peça, para a necessidade de concretizar o que a peça pedia. Passamos alguns ensaios somente marcando o espetáculo enquanto tentava decifrar o enigma que me colocava no paredão de fuzilamento. O Campo de Visão é então

somente uma ferramenta para um tipo de peça? A idéia de sua sistematização é falaciosa? Para que sistematizar algo que na verdade não passa apenas de um exercício de improvisação como tantos e tantos?

Parecia que cada um dos atores precisava de um tempo só seu para conflitar suas sensações, verificar sua observação, experimentar em seu corpo, de maneira independente e isolada o que havia recolhido nas ruas. Era isso que faltava e eu não queria recorrer a procedimentos criativos já existentes, seguros e confiáveis, porque amplamente comprovados, pois intuía que o próprio Campo de Visão me ofereceria os recursos necessários. Ele guardava um segredo e eu estava perto de decifrá-lo.

Então, em um dia de grande inspiração, ou no instante em que à consciência emergem tesouros advindos do inconsciente na forma de *insight*, propus aos atores que entrassem no Campo de Visão com a diferença que agora deveriam estabelecer conexão com os outros somente quando quisessem, ou seja, o ator estaria livre para entrar e sair do campo de visão do outro quando bem lhe aprouvesse. Em sua busca pessoal de compreensão e articulação de seus processos criativos interiores, ele escolheria o momento em que se aproveitaria do gesto do outro. Tiraria proveito de qualquer movimento, a qualquer hora que porventura viesse a contribuir para suas descobertas.

Em nenhum outro momento de professor ou diretor, ou até mesmo de ator, percebi o sentido profundo da improvisação como naquele dia. A liberdade oferecida aos atores aumentava e muito sua responsabilidade, sintonizava

absolutamente todos os participantes, tornava o ator senhor de todas as suas escolhas e eram elas que determinariam sobremaneira os resultados adquiridos. Além de propiciar ao olhar estrangeiro, o olhar de fora, uma rica e original beleza plástica extraída do "novo" improviso. Essa nova plástica, constituída de partes e do todo, recolocaria o sentido primeiro do Campo de Visão ampliando-o, instaurando, na verdade, um Campo de Percepção. A esse procedimento dei o nome de Campo de Visão Livre (a partir de agora grafado como CVL), descoberta que propiciou a continuidade de minha investigação, abrindo a real possibilidade de alçar o Campo de Visão como linguagem cênica, o que se verá no último capítulo dessa pesquisa.

Campos de Visão – CVT – CVL – CVA – CVC

Após a descoberta do Campo de Visão Livre (CVL), o processo foi se configurando da seguinte forma: o Campo de Visão Tradicional (CVT) e o Campo de Visão Livre (CVL) são os que determinam o estilo, o que substantivam o Campo de Visão, enquanto que o Campo de Visão Abstrato (CVA) e o Campo de Visão Cotidiano (CVC) determinam a qualidade dos movimentos, eles adjetivam o Campo de Visão.

Podem existir cruzamentos entre eles, o que torna a dinâmica mais rica. Assim podemos ter um Campo de Visão Tradicional Cotidiano (CVTC) ou um Campo de Visão Tradicional Abstrato (CVTA), como também podemos ter um Campo de Visão Livre Cotidiano (CVLC) ou um Campo de Visão Livre Abstrato (CVLA). Também é possível dar característica adjetiva ao CVL quando ele se insere no CVT. Isso se dá, por exemplo, quando dividimos os atores em grupos e em suas dinâmicas eles optam por instituir o CVL. Assim, três grupos agem seguindo as regras do CVT enquanto um outro age seguindo o CVL. O mesmo

também se dá em relação ao CVT, ele também poder se adjetivar quando inserido ao CVL.

É preciso lembrar que se trata de um processo em improvisação teatral, o que gera constantemente transformações advindas dos experimentos. A cada momento é possível descobrir novas possibilidades de articulação. O condutor pode encaminhar os atores por diversos caminhos a cada dia. Agrupá-los de maneiras diferentes, propor movimentos que partam do CVA para o CVC, do CVC para o CVA, CVTA para CVLC, CVLA para CVTC, CVTA para o CVLC e assim por diante, num processo enriquecedor, composto dessas variáveis que multiplicam seu poder criativo. Os atores quando passam a compreender bem essas dinâmicas, passam de um estilo ao outro com facilidade, e começam a organizar os materiais descobertos investigando-os sob os diversos pontos de vista dos diversos Campos de Visão.

Personagens

Além de pessoas comuns que passam pela praça, outro tipo de personagem de vez em quando aparece causando estranhamento. Trata-se de personagens reconhecidos, que fazem parte da história humana, de dimensões míticas, que instauram na mente do espectador novas possibilidades de associação. São eles que rompem nossa tentativa constante de compreender tudo cronologicamente e de maneira linear. Suas presenças ao mesmo tempo confundem e rompem cancelas no imaginário do espectador. É através deles, principalmente, que, na peça, a relação Tempo-Espaço revela-se relativizada. Eles, amplamente decodificados, passam ao mesmo tempo em que um gari varre a praça, um homem lê seu jornal, outro volta do estádio de futebol desgostoso por seu time. Essa justaposição instaura um território poético que a imaginação compreende, tirando o espectador de sua passividade lógica, fazendo com que possa compreender que em um mesmo espaço podem conviver pessoas de quaisquer épocas. O pensamento analógico passa a ser, portanto, a ferramenta necessária para a fruição da obra. Um novo tipo de diálogo se estabelece. Ele não é executado, muito menos falado pelos personagens em cena, mas no imaginário do espectador. Assim, Abraão, que leva seu filho para o sacrifício, pode “falar” com uma arqueóloga que carrega uma

grande descoberta; Enéas, que carrega seu pai nas costas, fugindo de Tróia, pode se “relacionar” com o Papageno da Flauta Mágica de Mozart, que por sua vez, pode “conversar” com um homem que segura um balão, perdido em seus pensamentos e assim por diante, por toda a peça.

Essa quebra da lógica se dá, por serem esses personagens padrões arquetípicos, que balizam as estruturas básicas e universais da psique. Não é possível se manter impávido frente a eles. São os alicerces de nossa existência e propulsores da Arte, das Religiões e dos Sonhos. Esses padrões, segundo James Hillman, em seu Psicologia Arquetípica,

“... podem ser compreendidos como os padrões fundamentais da existência humana. Para estudar a natureza humana no seu nível mais básico, é necessário voltar-se para a cultura (mitologia, religião, arte, arquitetura, o épico, o drama, o ritual) onde esses padrões são retratados. Esse movimento, que se afasta das bases bioquímicas,

histórico-sociais e comportamentais da natureza humana, e privilegia a imaginação como a base poética da mente." [12]

Peter Handke sabe disso e os coloca ali, gerando uma fricção criativa. Sua peça estuda a humanidade e seus comportamentos, ele experimenta os caminhos por onde construirá esse exame e reflexão no panorama "A hora em que não sabíamos nada uns dos outros".

A imaginação como "a base poética da mente" , ponte para se chegar ao arquétipo e suas manifestações, dialoga plenamente com um processo improvisacional, que tem como base esse exercício, onde a imaginação é protagonista. O Campo de Visão, em sua improvisação, aliado a uma pesquisa iconográfica e histórica de tais personagens míticos, calçou os atores na construção dessas forças, que desempenham papel tão importante no bojo da obra.

Outro tipo de personagem é o que chamamos de profissional. Aquele que claramente Handke denominou como sendo alguém que se vestia de acordo com tal profissão ou até mesmo nomeava tal personagem como bombeiro, enfermeira, aeromoça, por exemplo. Sobre esse tipo de personagem falaremos um pouco mais no íten Figurino.

[12] HILLMAN, James. *Psicologia Arquetípica: Um Breve Relato*. São Paulo. Ed. Cultrix,1988, p.23.

O que vale falar aqui é que em qualquer personagem que passasse pela praça, mítico ou comum, abstrato ou profissional, cada ator deveria criar uma seqüência mínima de objetivos: de onde vem, para onde vai, sob que pensamento ele caminha, qual seu estado de espírito naquele momento, ritmo do andar, etc.. Para alguns atores foi necessária a construção da gênesis do personagem, no sentido stanislavskiano, pois percebemos que a peça somente funcionaria se aquelas centenas de pessoas dessem noção de realidade, de existência. Transmitir tal dimensão em uma única ação cênica que durasse apenas 15 segundos era um desafio enorme, ainda mais com cada ator interpretando 25 papéis em média. Cada passagem pelo palco deveria ter o testemunho da existência. Essa existência, no sentido de realidade mesmo, acoplada à estrutura absolutamente não realista da peça de Handke, é que gerava uma tensão criativa na mente do espectador. Um outro tipo de ficção ali era gerada, não a ficção onde a verossimilhança é característica fundamental, mas o rigor da existência verdadeira, natural e orgânica.

Isso tudo era testado e desenvolvido e muitas vezes até criado no Campo de Visão. Era lá que os atores checavam suas criações, respondiam suas questões, ou seja, no Campo de Visão eles experimentavam organicamente suas elaborações mentais e verificavam se eram possíveis e interessantes. Se, por exemplo, um ator criasse uma gênesis de algum personagem, ele, durante todo o

exercício, se estimularia imageticamente para vivenciar, a partir de toda movimentação criada, as circunstâncias pelos quais seu personagem passara, os momentos de crise ou alegria, seu comportamento, sua atitude frente algum obstáculo, sua pulsação, sua gestualidade essencial. Quando chegavam no Campo de Visão Cotidiano, muitas dessas questões já se afirmavam, permitindo ao ator trafegar com segurança pelas ruas e praças, museus e cinemas imaginários que era com o que eu, como condutor, finalizava o exercício. Eram nas ações corriqueiras que eu percebia se eles haviam constituído uma

"existência". Depois da descoberta do Campo de Visão Livre (CVL), isso ficou mais fácil pois eles podiam conduzir seus personagens livremente, dirigi-los a qualquer local e perceberem seus comportamentos e atitudes frente às circunstâncias criadas.

Essa questão da existência era para nós tão importante, tão necessária, que algumas vezes fiz com que os atores, após terem se relacionado, criado e experimentado seus personagens no Campo de Visão, saíssem às ruas e por lá ficassem pelo menos por 30 minutos para verificarem se eram percebidos como pessoas comuns ou se os percebiam como personas diferenciadas porque interpretadas.

Quando, aos poucos, íamos transferindo o que tínhamos colhido nos exercícios para a marcação da peça em si, percebemos que, para se manter essa idéia de existência, era importante que o ator se colocasse como "não observado". Ou seja, ele não poderia pensar no efeito causado por sua ação, não poderia

pensar em agir pensando que estava sendo visto e tirar proveito disso. Não se podia estabelecer esse tipo de diálogo com um suposto espectador, ao contrário, era melhor se colocar unicamente a serviço de seu personagem e seu objetivo imediato. Aquele efeito iria surgir sim, no espetáculo, mas na sobreposição intensa de centenas de personagens que desfilavam perante o público. Era preciso descobrir uma nova maneira de perceber a platéia e travar contato com ela, pois quando os atores agiam levando em conta que eram observados, o grau de existência de seus personagens diminuía. O ator aparecia em detrimento a seu personagem. A peça, em sua estrutura, não permite esse tipo de atitude por parte dos atores. Ela não oferece esse tipo de subsídio, os personagens não ficam na praça, com eles nada de excepcional acontece, não há peripécia, transformação, eles são captados unicamente naquele momento, onde o que há é, simplesmente, pensamento.

É claro que em mais de 300 personagens existem alguns, ou alguns grupos de personagens que permitiam esse tipo de comportamento e atitude. Quando ao personagem é oferecida a possibilidade de transformação, mediante algum acontecimento que rompe com seu ritmo convencional, ou quando um personagem se dirige explicitamente ao público, ou quando existe alguma relação entre eles, geralmente cômica, aí sim era necessário que eles tirassem proveito de serem observados. Mas esse tipo de exercício, esse modo de agir por parte dos atores já está disseminado. Precisávamos ser rigorosos naquela escolha, pois era algo novo, e que de alguma forma contradizia, em um primeiro momento, nossa formação, muito mais apegada ao modo de interpretar do Teatro Épico do que do Dramático. Como já dissemos, a peça de Handke não se enquadra, em hipótese

alguma, nos padrões Dramáticos, muito pelo contrário, seu rompimento com tal estrutura é profundo, mas para construirmos as pequeninas partes de sua obra, os personagens, percebemos que a busca pela “existência” era o que melhor contribuiria para ela.

Para auxiliar a criação desse “existir”, nas inúmeras vezes que o personagem era trabalhado no Campo de Visão, sob diversos estímulos, pedia aos atores que fossem selecionando gestos que melhor condiziam com ele. Visava, com isso, obter uma economia gestual, essencial e profunda dos personagens que, rapidamente, se comunicaria com o espectador. Essa rápida identificação era necessária para que o público não perdesse tempo se questionando a respeito de coisas menores e perdesse, com isso, a possibilidade de transitar por reflexões e devaneios mais profícuos, ampliadores da percepção e da realidade, super-objetivos dessa obra.

Fotos e Imagens

Logo depois de pedir aos atores que recolhessem nas ruas, através de suas observações, os comportamentos das pessoas, pedi que começassem uma pesquisa de fotos e imagens. Essas deveriam ser fotos de pessoas. Em ação ou posadas. Flagradas sem perceberem ou tirando proveito de serem fotografadas. Desejava, através dessa pesquisa iconográfica, estimular ainda mais o imaginário dos atores. Revelar que poderíamos conceber toda uma cena, criar a devida atmosfera, um personagem, a partir de algum estímulo visual. É sempre bom lembrar que muito do que é processado no Campo de Visão, seja ele Abstrato ou Cotidiano, Tradicional ou Livre, ocorre exclusivamente na imaginação. O Campo de Visão é, por isso mesmo, um grande aparelho de treinamento da imagética. Os atores criam seus contextos, depuram seus personagens, visualizam seus ambientes durante a realização do exercício, apenas em seus imaginários, pois o Campo de Visão não tem como princípio norteador trabalhar tal tipo de concretude. O que nele é concreto são os atores com suas ações, seus movimentos, seus gestos e vocalizes que se auto-estimulam e auto-alimentam através das regras do jogo.

Muito já se falou da Fotografia, suas características, o momento histórico de sua invenção e a revolução nas Artes por ela causada, mas Roland Barthes em

seu livro “A Câmara Clara” a aproxima do Teatro, pela idéia da Morte, o que em um primeiro momento pode parecer inusitado, mas que coincide prontamente com a opção pelas fotos que fiz nesse momento da pesquisa. Barthes diz:

> *“...se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado no teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz no Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.”* [13]

Que os atores em seu processo de seleção unicamente agissem segundo suas sensações imediatas, sua empatia com a foto, e após selecionar aquelas que mais lhe aprouvessem, aí sim, se perguntassem os motivos pelos quais escolheram essas em detrimento de outras. Se era pela pronta identificação, se

[13] BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.53.

era pela estranheza do movimento congelado, se era pelo estado de espírito revelado pelo olhar da pessoa, se aquela roupa o fascinava, se as cores eram-lhe inspiradoras, se o ambiente propunha-lhe alguma imagem ou sensação que pudesse ser desenvolvida, se a pessoa ou pessoas da foto lembravam algum

personagem da peça de Handke, etc..

Nesta altura, visava estimular nos atores através do Campo de Visão a construção de personagem, a partir, exclusivamente, da imagem selecionada. Sempre começando pelo Campo de Visão Abstrato, onde eles trabalhariam as sensações causadas pela foto, até chegar ao Campo de Visão Cotidiano, onde eles criariam contextos que abarcassem tudo o que a foto sugeria. A única diferença, neste caso, é que em algum momento ele deveria se posicionar da mesma maneira que a pessoa fotografada para que pudéssemos conferir se as duas imagens eram ou não compatíveis. Não apenas sob o aspecto formal da foto, mas se os atores foram capazes de dar humanidade àquela imagem. Se estavam repletos de motivações subjetivas, se continham a energia vital para que pudessem se desenvolver e "existir" como verdadeiros personagens.

Essa verificação era feita por todos. A verificação de perceber se um sujeito (fotografado) tornado objeto (fotografia) se tornaria novamente um sujeito (através do ator). Sujeito-objeto-sujeito. O "retorno do morto" nas palavras de Roland Barthes, acontece ainda na fase da foto: nela, percebemos seu espectro, trata-se

de um espectro do ser fotografado. Em nosso caso, trata-se evidentemente, não de uma ressurreição, mas sim, da reconstrução orgânica de algo inanimado, detectado no tempo, que volta a se animar sob a ótica de quem o aprecia e lhe empresta, além de ossos, carne e sangue, interioridade latente. É claro que essa interioridade não é a mesma do ser fotografado, mas ela só passou a existir porque a interioridade do ator encontrou pontos de contato com aquela imagem que deixa, querendo ou não, transparecer alguns mistérios. É por esse caminho subjacente, subliminar, cheio de desvãos e pistas falsas que o Campo de Visão atua. Pois ele é um caminho imaginado, um caminho da imaginação onde a intuição, a sensação, a sensibilidade, passeiam livremente, oferecendo à consciência, ao mesmo tempo apreciadora e condutora do processo, chaves estranhas para fechaduras que antes não existiam.

Figurino

Conforme os ensaios iam se desenvolvendo, íamos percebendo que a caracterização seria essencial para o espetáculo. Na tentativa de expressar aquele, ao mesmo tempo, simples e complexo "existir", notamos que, tudo que porventura favorecesse esse ato de comunicação seria bem-vindo. Nos 15 segundos de existência de cada personagem, ele deveria ser decodificado o melhor possível, para que o espectador se prendesse a enredos, estruturas, reflexões, pertinentes ao super objetivo da obra, gerados por ele.

Quando passamos a estudar a caracterização necessária à composição externa de cada personagem, encontramos uma primeira dificuldade, que no fim do processo se mostrou irrisória: como o elenco era composto por 15 atores e cada um em média interpretaria 25 personagens, a troca de roupa deveria ser feita de maneira muito rápida, o que, sem sombra de dúvida, impediria a tentativa de finalizar a caracterização através do recurso de maquiagem. Não daria tempo para trocar de roupa, a maquiagem e vestir outro figurino com nova maquiagem em espaços de tempo que, em média, seriam de 45 segundos. Resolvemos optar pelos figurinos.

No processo de construção de personagens acima descrito, os atores, aos poucos, em seu processo imagético-investigativo, começaram a elaborar o suposto figurino de seus personagens. As fotos selecionadas também ajudaram bastante a esse processo de descoberta. A cada dia, a necessidade dos figurinos, sua presença concreta, se tornava indispensável: de um lado, porque a peça já vinha sendo marcada e para que compreendêssemos o seu ritmo era necessário ter os figurinos para que os atores realizassem as trocas de roupa, o que fatalmente interferiria no mesmo; por outro lado os atores sentiam necessidade de "vestir" seus personagens para se sentirem íntegros a eles. Depois de tanta investigação e elaboração de materiais internos e pesquisa da gestualidade sintética de cada personagem, parecia que o figurino, sua presença física sobre o corpo do ator, seria como a peça final do quebra-cabeças, o que faz com que visualizemos a imagem como um todo. Segundo Patrice Pavis em seu "A Análise dos Espetáculos"

> *"O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade."* [14]

Essa identificação nesse estágio do processo era fundamental, tanto para os atores quanto para mim, nesse momento o diretor, que precisava conectar as partes do espetáculo, coordená-la, dando-lhes um sentido coerente. Como cada

[14] PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ator interpretaria muitos papéis e o tempo de se instalar no novo personagem seria somente o tempo da troca de roupa (45 segundos), para que aquele “existir” obtivesse integridade, o ator deveria conhecer muito bem a roupa que vestiria, deveria participar ativamente da criação e construção da mesma. Fazer um estudo de materiais a serem usados, estilos de sapato, do corte da roupa, de cores que seus personagens iriam trazer à cena.

Como o volume a ser pesquisado, criado e realizado era enorme, uma média de 300 figurinos com pelo menos três peças de vestuário cada um, o que daria um conjunto de 900 peças de roupa divididas entre os 15 atores, convidamos duas figurinistas, Maitê Chasseraux e Patrícia Prates, que dividiriam o trabalho e organizariam toda essa profusão em forma de vestuário. Cada uma delas cuidou da criação dos personagens de 7 - 8 atores e o trabalho foi executado da seguinte maneira: como já disse, nesse processo de construção de personagem desenvolvido no Campo de Visão, o imaginário do ator é muito estimulado. Seu poder de visualização vai aumentando a cada dia. Ele passa a distinguir melhor os traços de seu personagem, tanto suas características internas quanto as externas. O ator começa a ver a cor de suas roupas, o estilo, a partir de suas características comportamentais, também criadas; se existem adereços que compõe essa roupa, etc. Assim, as figurinistas antes de contribuírem com sua criação específica, sentavam com cada ator e conversavam longamente a respeito de seus

personagens. Personagem por personagem, os atores iam contando tudo que haviam desenvolvido no processo de criação: sua pequena trajetória, sua gênesis, sua classe social, sua época, as cores que haviam imaginado, se eram personagens comuns, míticos ou profissionais, como se dava sua evolução pelo espaço na marcação do espetáculo, quanto tempo teria entre cada troca de roupa, etc.

Essa conversa era absolutamente necessária, pois os atores sabiam muito bem de seus personagens e a criação de cada figurino deveria se submeter a este conhecimento. A partir de todos os estímulos recebidos durante o processo eles tinham preenchido aquele simples andar de poucos segundos com pensamentos e atitudes muitas vezes não indicados por Handke. Para qualquer pessoa que chegasse a sala de ensaio para assistir nosso trabalho, os atores vestidos com roupa de ensaio, era muito difícil, para não dizer impossível, captar com clareza a identidade de todos os personagens. Nós tínhamos exata noção das diversas personas que passavam pela praça. Tínhamos elaborado suas existências, compreendíamos seus comportamentos, porque os havíamos criado. Não podíamos dispensar todo esse levantamento e submetê-lo a um olhar estrangeiro que poderia, com uma simples escolha de tecido, transformar absolutamente a essencialidade do personagem. Elas compreenderam perfeitamente esse posicionamento e mergulharam na elaboração de algo tão grandioso.

À medida que as roupas iam chegando, eu organizava o ensaio da seguinte forma: os atores deixavam os figurinos no lado externo do U, posicionamento inicial do exercício, entravam no Campo de Visão Livre Abstrato, desenvolviam suas ações, sempre estimuladas pelos outros, acionando seus materiais internos

e antes que passassem a realizar o Campo de Visão Livre Cotidiano, eu pedia para que, um de cada vez, saísse do exercício para vestir o figurino daquele personagem que estava investigando (sempre é bom lembrar que os caminhos articulados entre os Campos de Visão podem variar de acordo com a necessidade: nessa fase comecei pelo CVLA para chegar ao CVLC, o que de forma alguma constitui uma regra fixa).

Uma vez com as roupas do personagem, assim que entrassem novamente no jogo, eles passariam a agir no CVLC. Foi muito interessante notar o ganho na qualidade dos movimentos e gestualidade no território das ações cotidianas. O figurino realçava aquela existência. Os atores tinham mais facilidade em estabelecer seus percursos. A pulsação do personagem, seu tempo-ritmo, naturalmente era instaurada. Os gestos eram compatíveis com tudo aquilo que se tinha elaborado em todo o processo. Ou seja, era como se um elemento externo, alheio ao corpo psico-físico do ator, ganhasse organicidade e passasse a se constituir como mais um elemento "vivo" daquela persona. Ainda Patrice Pavis:

> *"O figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço – tempo – ação) iluminando assim seu movimento.*
>
> *Sobre os tablados (dizia o cenógrafo Gischia), formas e cores representativas de uma personagem estão em movimento. Elas se deslocam em um espaço de três dimensões segundo um ritmo, que, convenientemente regulado, deve ter o rigor e a unidade de um*

movimento musical. Assim, o figurino deixa de ser um disfarce e torna-se um elemento essencial do movimento dramático." [15]

Embora possa parecer contraditório, essa descoberta reafirmou e muito a estrutura do texto de Handke. Reafirmou, porque como não se trata de uma estrutura Dramática convencional, a força dos figurinos fez com que aqueles personagens só existissem com ***aquelas*** roupas. Não se tratava de criar existências com passado e futuro, com um dia após o outro, com guarda roupa, pasta e escova de dentes. Embora durante o processo tenhamos percorrido um caminho que poderia parecer um caminho sob a ótica realista, o que se viu foi a construção de um signo "vivo" (o personagem) que apenas existiria na verdade da cena por exatos 15 segundos, e que continuaria "vivo" somente na mente do espectador, em seu imaginário associativo. Para o espetáculo, ao contrário dos ensaios, não interessava oferecer outros elementos além daqueles que se revelariam durante a passagem pela praça. Tudo o que descobrimos no ensaio, a pesquisa da gênesis, do comportamento, da gestualidade do personagem serviria apenas para criar aquele signo "vivo", verdadeiro índice a se configurar na mente do espectador.

Na seqüência dos trabalhos, com essa nova

[15] PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

injeção criativa que os figurinos trouxeram, os atores puderam elaborar, com mais precisão, com maior riqueza de detalhes, tanto no Campo de Visão quanto na marcação específica do espetáculo, o gesto, os movimentos e as ações de seu personagem.

Mas ainda faltava alguma coisa. Cada ator entraria em cena pelo menos 25 vezes. Era preciso minimizar a aparência de cada um. Para o espectador, depois da sétima, oitava, nona aparição de cada ator, ele passaria a detectá-lo com mais clareza. Pensaria, ”Ah, aquele garçon foi interpretado por aquele que fez o bombeiro agora a pouco”. Muito embora soubesse que seria impossível transfigurar o ator completamente, porque não poderíamos utilizar maquiagem e próteses, e que a identificação, no decorrer do espetáculo, seria mais uma forma de compreendê-lo, já que ele mexe com construção e desarticulação da linguagem; percebi que a cabeça era, na verdade, a responsável pela rápida identificação do ator, por melhor que fosse sua construção de personagem. Decidimos então que todo personagem deveria trazer algo na cabeça que fosse compatível, é claro, com seu perfil. Além das indumentárias a vestir tronco e membros, uma infinidade de perucas, óculos, chapéus, véus e bonés foram se somando e compondo a cabeça e rosto de cada personagem. Assim, o tempo a se desvendar o ator por trás da máscara era maior, o que corroborava com nossas intenções. Tudo, para que somente aquele signo “vivo” povoasse o imaginário do espectador.

Condução

Em um processo de investigação teatral, onde a movimentação coral se dá através de improvisos, a figura do Condutor é de enorme importância. Ele precisa saber interferir na dinâmica nas horas certas. Ter em vista objetivos muito claros para estimular os atores e conduzi-los para que os alcancem. Deve ter recursos que uma vez disponibilizados, sirvam de obstáculos criativos para os atores. Quando eles começam a se acomodar em suas descobertas, quando não encontram mais nenhuma possibilidade de ir adiante, de superar aquele limite, aquele impasse criativo, o condutor intervém sacudindo essa calmaria insossa com propostas desestabilizadoras, com dinâmicas que aumentem o grau de exigência da execução. Cria verdadeiras “armadilhas” para que o ator descubra novos meios de superação, ative mecanismos que supõe não conter e se porventura, na verdade, não os contenha, saia em busca deles para ampliação de suas possibilidades técnicas.

Em nosso processo isso aconteceu algumas vezes e tive que intervir de maneiras objetivas. Quando percebi que os movimentos abstratos do CVT não encontravam ressonância nas ações dos personagens propostas por Handke, instaurei a dinâmica do CVTC, mesmo sabendo que tais ações cotidianas em outras experiências, não resultavam cenicamente. Assim, propus que começassem pela abstração e chegassem ao cotidiano carregando sua impressões como estofo dos personagens. Essa atitude revitalizou a experiência, pois ofereceu um norte objetivo aos atores, além de se mostrar, para mim, um jeito

interessante de redescobrir o Campo de Visão a partir das ações triviais da vida . Bastava a eles experimentar e compreender, cada um a sua maneira, como se daria essa transição. Foi um desafio que colocou os atores e o condutor novamente em estado de atenção criativo.

O controle da relação entre música e silêncio também é algo importante para o condutor ministrar. A percepção do ambiente de trabalho daquele dia específico exige um determinado estímulo musical completamente diverso do dia anterior, por exemplo. Se a música ajuda a instaurar uma atmosfera propícia ao trabalho, ao mesmo tempo, se for utilizada de maneira equivocada, na hora errada, ela pode desestabilizar por completo o coletivo atuante: um tiro pela culatra. Além de usar as músicas apenas como uma base sonora climática, muitas vezes é necessário, com elas, estabelecer desafios aos atores. Que o estímulo seja a evolução no espaço se guiando, por exemplo, um de acordo com o cello, outro de acordo com o violino, um terceiro de acordo com a flauta, e assim por diante. Através da sonoridade de cada instrumento em uma peça clássica, seu timbre, seu fraseado melódico, sua amplitude, sinestesicamente estabelecer conexões internas que sirvam como motivadores para a ação externa. Os atores passam, assim, a coordenar os sentidos de maneiras inusitadas, escapando da suposta letargia.

Do mesmo modo, o silêncio pode ser empregado em momentos diversos de acordo com as circunstâncias. No CVT ele geralmente resulta profundamente, pois como nesse caso a evolução coral é completa (todos os corpos se movimentam como se fosse um), o silêncio propicia a percepção da respiração. Essa percepção ajuda o coletivo a se harmonizar, estabelecer um único

compasso, um único pulso, pois os atores passam a, naturalmente, inspirar e expirar na mesma freqüência.

Quando existe a articulação de textos, esse jogo estabelecido entre música e silêncio é tarefa fundamental que o condutor tem de ter sensibilidade para coordenar. Por se tratar também de uma sonoridade, o texto pode ser valorizado semanticamente ou não, pode ser aconchegado pela música ou por ela destruído, valorizado pelo silêncio ou silenciado pelo silêncio. Em um processo improvisacional a relatividade das coisas aparece com grande clareza. É preciso saber conduzir levando em conta a dupla possibilidade do E/OU. É nesse jogo de opostos que se afirmam e convivem que o condutor deve se posicionar para favorecer o aparecimento de idéias que dêem a fundamentação do trabalho.

Fazer com que os atores exercitem no CVA as vontades e contra-vontades (no sentido stanislavskiano) de seu personagem é algo valioso. Que os movimentos abstratos sejam a expressão física e concreta dessa ação interna tão importante na elaboração de qualquer personagem. O Campo de Visão ajuda a tornar palpável algo tão abstrato, algo que só existe na mente sob a forma de pensamento. Esse algo encontra ali um dispositivo de ser expressado fisicamente. Dessa expressão surge não só sua compreensão orgânica, mas a descoberta do caminho para reativá-la quando necessário. Nós atores sabemos o quanto é difícil recuperar as conquistas no decorrer do processo e nas apresentações.

Que o Condutor tenha sob sua batuta a percepção do tempo de duração do exercício. Como se trata de um exercício com grande atividade física, o desgaste pode ser intenso. Às vezes, é melhor deixar os atores improvisando durante todo o ensaio, mesmo correndo o risco do desgaste criativo. Nesse caso, o que se visa é um amadurecimento de alguns procedimentos que cada ator vem articulando. Esse tempo de maturação afirma ou nega tais procedimentos, o que norteia o ator em sua investigação. Nesses casos, que o ensaio seja mais curto, pois não houve nenhuma interrupção nem comentários a respeito do que foi feito. Apenas o ator consigo mesmo, a se questionar durante o seu fazer.

Quando o Condutor domina o ritmo dos intervalos entre as entradas e saídas no Campo de Visão, ele passa a interferir claramente na criatividade do ator. Com esse recurso ele instaura nele processos emocionais conflitantes: oferece a mão e em seguida a nega, tranqüiliza e gera desequilíbrio, beija e escarra, provocando uma instabilidade que busca na ação reativa do ator, sua criatividade. Essa manipulação do ritmo geral do exercício faz com que os atores estejam sempre em estado de alerta, o que muito contribui para a ativação plena de seus sentidos.

No Campo de Visão, que tem em seu cerne, como princípio primeiro a ampliação de repertórios a partir do outro, com a colaboração do condutor, esses procedimentos se dão na simples tentativa de execução de suas regras. Mas durante todo o processo os atores começam a se acostumar uns com os outros. Eles, depois de um longo período de ensaios, passam a se conhecer melhor, saber dos limites de cada um, antecipam muitas vezes o que o outro ainda vai propor. Nesse momento se encontram duas possibilidades: uma extremamente

positiva que incendeia a criação, outra perigosa que leva todos à letargia, ao marasmo.

A primeira impulsiona a criação, pois é o momento onde o conhecimento é novo, cheio de frescor, revigorando as possibilidades criativas porque amplamente apoiadas na interação entre os participantes. É quando a cumplicidade é inteligente, quando todos entendem a linguagem, passam a falar a mesma língua e constroem belíssimas frases cheias de metáforas com grande poder sugestivo e subjetivo, enriquecendo a cena, além de propiciar um enorme prazer, fruto de todas as descobertas feitas e vivenciadas. É quando Apolo e Dioniso se encontram, quando razão e sensibilidade dialogam propiciando novos sentidos de compreensão. Quando à consciência emergem imagens, sensações adormecidas porque nunca antes despertadas. Quando adquire-se o prazer do conhecimento e percebe-se que é possível, sim, uma realização. Quando a realização, tarefa cara para a espécie humana, dá sinais de concretude. O vôo de Ícaro, o amor de Galatéia, o beijo das Sereias. Nesses momentos basta ao condutor desfrutar também esse prazer. Como observador ativo nada resta a fazer, apenas saber que esse momento tem de ser preservado, porque raras vezes se repetirá, e tomá-lo como guia no caminho das pedras que fatalmente aparecerão.

A segunda é extremamente voraz e cruel. Se não prestarmos atenção, ela destrói todo o caminho percorrido, cega o futuro, aconchega os sentidos ao ponto de adormecê-los. Interrompe a criatividade se utilizando da pretensão do saber. Quando achamos que já sabemos e não nos mobilizamos mais em busca do desconhecido. Quando se contenta com as respostas adquiridas. Quando as equações resolvem os problemas humanos. Trata-se da cumplicidade burra,

quando o outro deixa de ser um mistério para você (coisa que se sabe impossível de acontecer). Quando nos prendemos mais à realidade comezinha do que aos devaneios criadores. Quando não encontramos poesia na realidade. Quando o sonho torna-se pesadelo e não percebemos que ele, na verdade, é característica intrínseca do sonhar. Quando na estagnação não existe reflexão.

Em todo e qualquer processo criativo, acredito, os artistas envolvidos passam por esses estágios. Em nosso caso a presença do condutor responsabiliza-o por transformar esse ambiente estéril. Reinventar caminhos, relativizar as conquistas, reagrupar as pessoas de maneira que se enxerguem e se percebam com outros olhos. Colocar os atores em alerta, adensar sua concentração. Fazer com que cada um olhe para si e veja se é somente aquilo que pode oferecer aos demais. Não nos esqueçamos que se trata de um processo criativo em que a fonte, o manancial, é o outro. Se nos sentimos esgotados, esvaziados de sentido, é porque nós mesmos nos esgotamos, extraímos todo o caldo, matamos nossa ancestralidade, nosso DNA, nosso ser cultural. Quer dizer então que minha humanidade tem fim? Não há processo criativo, nem qualquer expressão artística se essa pergunta tiver como resposta uma afirmação.

Esses momentos terríveis começam a se anunciar aos poucos. Eles não nascem de uma hora para outra. Eles dão sinais de que estão chegando. Por exemplo, quando os atores chegam ao ensaio já sabendo o que vão fazer, quando a estrutura é a

mesma, quando em uma seqüência de ensaios a evolução coral teima em se dar em desarmonia. O condutor deve então reavaliar tanto o seu direcionamento quanto o dos atores. Dar a dimensão exata do quanto a repetição em nosso processo de ensaio é valiosa. Que o apuro do instrumental só se dará através dela. Ao mesmo tempo em que tem de instaurar novas dinâmicas, estabelecer novos objetivos a serem alcançados, propor desafios técnicos de execução. Isso tudo, obviamente, não é novidade alguma, mas faz-se aqui necessário apenas para estabelecer que o condutor no Campo de Visão encontra-se inserido na dinâmica que propõe, e está sujeito a todo tipo de manifestação, seja ela interna ou externa, e se ele não souber lidar de maneira objetiva com ela, deixará de ser um olhar de fora confiável, minando o diálogo criativo entre os atores e a condução.

Ao contrário, se o condutor está inserido totalmente no processo, se compartilha as dificuldades com os atores, porque é também responsável por elas, se com destreza consegue ser o olhar interno e o olhar externo atento a qualquer obstáculo que porventura possa aparecer, criar-se-ão condições para que transformações aconteçam sem mudar a rota previamente elaborada. Em nosso caso, a rota era a sistematização do Campo de Visão, que tinha como objetivo oferecer aos atores todo instrumental necessário para construção de personagens. Quando nos defrontamos com um grande impasse que colocava em xeque nossos procedimentos (a necessidade que os atores sentiam de desenvolver seus personagens sozinhos, sem depender dos outros) a descoberta do Campo de Visão Livre só foi possível graças àquela relação sedimentada no decorrer dos ensaios. Na minha insistência em manter a rota firme, não deixei de

ouvir e perceber as necessidades dos atores. Desse confronto de forças essenciais para o desenvolvimento do trabalho, ou seja, de um lado os atores necessitando de outros expedientes para a incrementação de seus trabalhos, e de outro, um condutor que sentia que com aqueles procedimentos se chegaria a tais incrementações, é que nasceu um dispositivo de atuação que redimensionou o trabalho, servindo às necessidades dos atores e do condutor. O Campo de Visão Livre, como já dito, é que pavimentou nosso caminho em busca de fazer do Campo de Visão uma Linguagem Cênica.

O Sonho de Handke – O Sonho de Linguagem

A certa altura da peça, Peter Handke, depois da passagem de centenas de personagens comuns, dos personagens míticos, de já ter estabelecido os devaneios do observador que contempla sem parar aquela praça a ponto de relativizar o tempo e o espaço, de construir um novo tipo de enredo, alheio à causalidade, à linearidade, faz com que uma série de personagens não mais passem pela praça, mas nela entrem e permaneçam em seus devidos lugares, perdendo suas identidades. Como se a praça parasse. A escrita da cena modifica-se: da lateralidade das passagens o que agora se vê é a frontalidade da permanência. O tempo pára. A Pausa é estabelecida com grande intensidade. Algo de diferente irá acontecer. Handke interrompe o fluxo da vida, suspendendo-a. Há um compasso de espera, de grande expectativa. Um personagem com roupa escolar, um aprendiz, invade a praça e não consegue achar seu lugar. Ele não consegue se adaptar àquela realidade. É um desajustado. A praça agora não mais é um lugar de passagem, mas um espaço onde acontecerão inúmeras ações dos personagens. Essas ações, longe de serem ações comuns, cotidianas, se revelam estranhas, obsessivas e os personagens interagem, uns com os outros, imitando-se. Agora na praça acontecem coisas com o Aprendiz observando tudo. Ele, como o espectador, irá aprender uma nova e/ou velha maneira de se relacionar com as coisas do mundo. Toda essa longa seqüência, Handke determina como se fosse um Sonho:

Por último, entra em cena tropeçando, um vulto com uniforme escolar, tentando rodar uma roda de carro – ou não será um rosetão, vitrificado com azul de Chartres, na qual a luz se rompe múltipla? --, faz meia volta com o troço no meio do caminho e, já voltando sem ela, procura seu lugar junto aos outros, é claro que não encontra --, o não-encontrar-seu-lugar fica cada vez mais dramático, até que afinal o palhaço da praça, aliás mestre – mestre aliás – patrono lhe indica rapidamente um lugar (tão em seu lugar assim ninguém nunca ficou na praça), depois do que seu protetor tira a máscara e se transforma junto com todos os outros em eu-não-sei-quem.

Pausa.

A praça em sua velha luz clara e, depois disso, longe, distantes uns dos outros ou bem próximos, alojados, também erguidos, agachados, tronados, a totalidade dos heróis.

O farfalho ou zunido volta a rondar, seguido de um estalo que avança para trás em diagonal, como o congelar de um lago, seguido de um som de grilos em uníssono, seguido de silêncio.

Por um longo momento acontece o seguinte: um ir de encontro passa por todos eles ao mesmo tempo, um estremecimento coletivo, mais uma vez, depois um susto, depois um solavanco.

Um se estapeia a si próprio.

Um convida outra a sentar nos seus joelhos, e ela já está sobre ele.

Um transforma seu casaco em traje de gala.

Um limpa o sapato do outro, um se recosta procurando apoio na outra, um arranha violentamente o chão.

A um, com o aspecto de ser alguém que espera, se aproxima um, que espera com ele, um terceiro se junta e imita o esperar dos dois.

Um homem e uma mulher colocam um a mão no sexo do outro.

Um se corta uma mecha de cabelo, um rasga a camisa no peito enquanto anda, um raspa a bosta de cachorro do sapato, uma joga uma chave para a outra, que avança um passo dando um salto com ela.

Um belisca um outro ao passar.

Um se joga de barriga no chão e coloca o ouvido no chão, depois o outro.

Um parece desistir de esperar e quando está prestes a ir embora é conduzido de volta ao lugar pelo outro.

Um procura alguma coisa, agachado, depois de quatro, outro procura com ele, do mesmo jeito, um terceiro se junta a eles, cruza o caminho e, em bem outro lugar, um outro começa a procurar do seu lado, enquanto que o primeiro que procura encontra isso e aquilo e põe na luz, aquilo que ele nem estava procurando e um dos que estavam procurando junto encontra para si uma coisa perdida há tempo, que beija e alenta.

Um derrama água de um cantil na testa do outro.

Um anda como Peer Gynt para cima e para baixo, descascando a sua cebola.

Cada vez mais as pessoas na praça se olham, não, se assistem: aquele de repente correndo, tocando trompete, atacado, se acalma

só por ser assistido como a outra soluçando alto de repente e o que lamenta assobiando; o que sempre assiste se aproxima.

Do mesmo jeito acontece também de todos eles simplesmente estarem ali, uns olhos, os outros ouvidos e, todos assistindo uns aos outros, cada um deles se transforma no outro a assim se espalha por toda praça.

Um passa com o sinal de reconhecimento, flores, depois livro, foto, pelas fileiras: sacudir de cabeça após sacudir de cabeça, uma parada, agora um sacudir de verdade, por fim, sem querer o sim mudo e um abraço desajeitado.

Igualmente desajeitado dois que continuam procurando, batem a cabeça, um levanta o outro do chão e vai com ele tomar ar andando em círculo, um acaricia a outra enquanto ela faz uma careta grotesca.

E de novo estão todos simplesmente presentes, com os olhos cada vez mais rasgados.

Gritos de corvos e latido de cães, no meio disso, ao mesmo tempo, um urro.

Uma tempestade irrompeu, alto acima da praça, um trovejar e relampejar sem que se mova um fio de cabelo dos que estão embaixo.

Então, em volta do cenário, ouviram-se diversos gritos de dor e lamento, daqui de uma criança, dali de um elefante, ali de um porco, um cachorro, um rinoceronte, um touro, um burro, uma baleia, um sauro, um gato, um porco-espinho, uma tartaruga, uma minhoca, um tigre, o Leviatã.

Daí não acontece mais nada além de suas cores: das roupas, dos cabelos, dos olhos, um assiste o outro.

Dois esquentam a mão, um do outro, na cavidade das axilas, um se assusta ao ver sua cópia vindo em sua direção, um busca um espectador em seu desespero e encontrando-o, pode atuar seu estado, um segue cada folha que cai e estremece cada vez que ela toca o solo.

Todos juntos formam com seus corpos no meio da praça uma escadaria, de onde o que está mais alto se ergue de repente e desce, ao que, das profundezas a seus pés surge um badalar de sinos, quase imperceptível, agora um som metálico, agora som pleno, agora puro, agora deformado, que todos levantando-se,

agachados com as mãos nas coxas, agora escutam, um encantado, o outro chateado, o outro animado, o outro atormentado.

Em meio ao badalar detrás da praça só com a parte de cima do corpo aparecendo, num barco invisível, visíveis os remos, dois vultos com trajes de gala africanos remando, param e convidam mudos, com gestos grandes a subir na embarcação.

Ninguém aceita enquanto os sinos subaquáticos continuam a dobrar.

No último momento, o vestido de escolar dispara atrás deles, ao mesmo tempo em que quase se esborracha, deram-lhe uma rasteira.

O sino parou, o Sonho acabou.

Um acena se despedindo, logo outro, logo outro, depois outro depois todo o coro.

Pausa.

Ao mudar a escrita da cena, ao mudar a linguagem, ele transforma a realidade da cena. Ele instaura o “Sonho”. O sonho do Aprendiz, o sonho do poeta, o sonho da criação.

Em nossa montagem tratamos esse Aprendiz como se fosse o próprio autor a investigar sua criação, estabelecendo novos desafios: no caso de Handke, um autor com franco domínio da palavra e suas articulações, desafia-se para construir uma peça sem utilizá-la preservando a teatralidade. O Aprendiz que não se adapta, que não se adequa, é o autor em busca de reconhecer-se em sua própria investigação. Ele é um aprendiz de si mesmo. Invade o mundo criado por ele para aprender conforme cria. Esse estado, o de aprender enquanto se cria, é na verdade um sonho almejado por todo artista. Uma exposição generosa que revela a construção, o pensamento criador. Handke invade sua obra, aprende com ela na relação com o mundo e a modifica modificando-se. Transforma, desconstrói seu conhecimento adquirido para conhecer-se, para descobrir um novo olhar, um novo fazer.

A genialidade de Handke está no modo pelo qual ele opera essa transformação. Operação que segue a tradição criada pelo poeta Stéphane Mallarmé em seu poema “Um Lance de Dados”, matriz da poesia de vanguarda, que diz “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” e ainda “Todo pensamento emite um lance de dados”. Pois se a peça é estruturada de modo que o espectador obrigatoriamente se transforma em co-autor, como o poema do poeta francês já insinua, nesse momento de Sonho, ele, o espectador, é também o autor que invade a cena (vida), para aprender criando, em busca de um novo

conhecimento a partir do seu adquirido, reavaliando seu fazer, descobrindo novas possibilidades de ação. E de interferência na realidade.

Do mesmo modo, nós, artistas envolvidos no processo, também somos co-autores, pois através de nossos pontos de vista, de nossas escolhas, nossas opções artísticas, encenamos essa obra. Assim, nós, nesse momento da peça, também entramos no “Sonho”, também somos o Aprendiz a verificar no mundo, no nosso mundo, nossa criação, e aprender transformando. Saber ler a realidade e o jeito em que ela opera. Saber ler nossa criação e revelar nossa construção.

Através dessa linha de raciocínio é que ocorreu-me a idéia de instaurar no espetáculo esse momento “Sonho” utilizando o Campo de Visão. Se Handke revela em toda obra seu processo de construção, expondo as engrenagens e os mecanismos, igualmente o Campo de Visão foi a nossa engrenagem, o nosso mecanismo para a construção da encenação em todos os sentidos. Iríamos, então, expô-lo. Se durante todo o processo ele foi ferramenta para criação de personagens, instalador de atmosferas pertinentes à obra, estímulo para o diretor que através dele pode descobrir os meios pelos quais marcaria o espetáculo, nesse momento “Sonho” ele deixaria de ser instrumento e passaria a ser a própria linguagem da peça. O “Sonho” pelo Campo de Visão. Ou, quando o “Campo de Visão” sonha.

É bom notar que, nesse momento, o personagem Palhaço, ou Idiota, após ter posicionado o Aprendiz no seu devido lugar tira, a máscara e se torna, como todos os outros que estão em cena, um “Eu não sei quem”. Essa neutralidade muito tem a ver com o “Ponto Zero” do Campo de Visão. Ponto, que na verdade é um estado de prontidão absoluta do ator, para, a partir dele, se criar o que quer

que seja, reagindo a qualquer estímulo. Uma folha em branco pronta para se colorir, se desenhar, instaurar universos, realidades poéticas além e aquém de nossa realidade. “O vazio, essa matéria da possibilidade de ser!” (Gaston Bachelard).

É o único momento de toda a peça em que os personagens ficam na praça. Desse conjunto de figuras neutras, prontas pra se redescobrirem, a evolução coral do Campo de Visão caiu como uma luva. Essa evolução instaura um debate constante entre indivíduo e coletivo. Indivíduos agindo coletivamente sem perder suas individualidades porque criadas coletivamente. Ou seja, na peça ocorreria com os personagens o que aconteceu com os atores em todo o processo criativo: pelo desenvolvimento do Campo de Visão, sua evolução no espaço, seu despertar a partir dos outros, sua imaginação acionada em busca de novos sentidos, os personagens da peça iriam se reinventar, se redescobrir, tornarem-se novos, e passariam a se expressar, a se comunicar harmoniosamente em uma nova linguagem por eles inventada coletivamente. Tudo sob o olhar atento do Aprendiz que, aprendendo, encontraria seu lugar no mundo: Aprendiz-Handke dominando sua nova linguagem; Aprendiz-Artistas envolvidos no processo do espetáculo, construindo uma nova linguagem cênica; Aprendiz-Espectadores descobrindo uma nova forma de fruição estética e posterior interferência na realidade objetiva.

No “Sonho” utilizamos tanto o CVT quanto o CVL. No primeiro momento quando os personagens deixam de ser alguém específico e se transformam em “Eu não sei quem”, era mais apropriado usar o CVT, pois ele tem em sua base a neutralidade do Ponto Zero que se transformará , aos poucos, em “alguma coisa” decorrente da improvisação criativa que irá se desenvolver. Esse “alguma coisa”,

no espetáculo, tinha um sentido norteador que era justamente um olhar para si através do outro para se reinventar. Essa evolução é totalmente coral, um coletivo atuante.

Quando, em um segundo, momento os personagens readquiriam suas individualidades transformadas pelo CVT eles passavam a utilizar, sem aviso, sem voz de comando, o CVL afirmando suas descobertas e seus novos sentidos de existência. Os personagens comuns, do dia-a dia, deixavam de carregar a poeira da monotonia. Eles eram jogados e se jogavam em uma seqüência de ações para eles inusitadas (CVL), que os transformavam. Revitalizavam-se. Depois quando passavam a agir de maneira mais convencional, conforme suas características individuais, notava-se que essas ações eram repletas de entusiasmo. Começava, então, a se construir uma idéia de aldeia em que os personagens, habitantes desse lugar, se comunicariam exclusivamente através do corpo, dos sentidos e de outras formas de percepção mais sofisticadas. Os códigos dessa comunicação eram as regras do Campo de Visão.

O “Sonho” da peça de Handke foi o primeiro momento em que pude realmente investigar a possibilidade do Campo de Visão se tornar uma Linguagem Cênica específica. Graças à estrutura da peça “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, estrutura por si só surpreendente e transformadora dos modos de criação e percepção, é que pude deixar-me enveredar por um caminho desconhecido. Handke e sua obra foram para mim, ao mesmo tempo, exemplo e estímulo corajoso: exemplo, pois um artista consagrado continua a se questionar a respeito do seu fazer empurrando, assim, seus limites; estímulo de coragem, pois

quando detectei organicamente seu exemplo lancei-me verticalmente na busca pela compreensão de minhas intuições.

O Campo de Visão mostrou-se a mim lá atrás, pelas mãos de Marcio Aurélio, meu Mestre em todos os sentidos, quando eu, ainda como ator, o compreendia apenas instintivamente, percebendo o quanto ele me tornava um ator inteligente, de ações vivas inseridas num todo atuante. Deveria decifrá-lo e compreender sua linguagem por todos os ângulos para que eu me compreendesse enquanto artista. O diálogo constante que ele propõe entre indivíduo e coletivo está, sem sombra de dúvida no cerne de minhas inquietações de artista. E o Teatro, em meu simples modo de ver, é a arte em que essa relação, esse embate, esse diálogo, encontra o seu lugar de honra, lugar de verdadeiro humanismo com todas as suas contradições e volubilidades. Pois se trata de uma arte coletiva, onde a parte e o todo se interdependem e somente assim ela existe e permanece como Arte.

Dessa experiência com a peça de Handke senti-me estimulado para completar minha investigação em algo mais arrojado. Desafiar-me, levando minha investigação até o fim. Queria criar todo um espetáculo tendo o Campo de Visão como linguagem. Uma peça em que não haveria estrutura, texto, personagem, nem situação a priori. Uma criação em processo improvisacional, tendo unicamente as regras do Campo de Visão como estrutura.

“Amor de Improviso” foi e está sendo (pois ele não se encerra) esse espetáculo. E é sobre ele que nos ateremos no último capítulo de nossa pesquisa.

Amor de Improviso

Capítulo 4

Amor de Improviso

Essa linguagem é pura.
...esta linguagem é o disposto verão das musas,
o meu único verão.
A profundidade das águas onde uma mulher
mergulha os dedos, e morre.
Onde ela ressuscita indefinidamente.
- Porque uma mulher toma-me
em suas mãos livres e faz de mim
um dardo que atira. – Sou amado,
multiplicado, difundido. Estou secreto, secreto –
e doado às coisas mínimas.

Herberto Helder [16]

Um Lance de Dados jamais abolirá o acaso.
...nessas paragens do vago onde
toda realidade se dissolve...
Todo Pensamento emite um Lance de Dados.

Sthéfane Mallarmé [17]

A montagem de "Amor de Improviso" foi apresentada no SESC-Pinheiros em Abril de 2003 e cumpriu temporada de cinco semanas nos Studio das Artes em Julho-Agosto do mesmo ano.

"Amor de Improviso" é um espetáculo improvisado. O "aqui e agora", característica essencial da arte dramática, se manifesta plenamente, sacralizando o instante.

[16] HELDER, Herberto. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 29.
[17] CAMPOS, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva,1974.

“Amor de Improviso” é um espetáculo sobre o amor. O amor em suas diversas manifestações: o amor-paixão, o amor-amigo, o amor-narciso, o amor-materno, etc., com suas variáveis emocionais: da alegria arrebatada ao arrebatado desespero, inconstância tão comum nas terras de Afrodite.

Não é uma história contada linearmente. Não tem começo, meio e fim definidos. Mas sim fragmentos de inúmeras histórias de amor, instantâneos que são interpretados pelos atores à sua maneira, construindo naquele instante o momento psico-físico de seu personagem.

“Amor de Improviso” é a tentativa de concretizar uma linguagem cênica. Linguagem derivada do exercício improvisacional “Campo de Visão” que, com suas regras e códigos, propicia aos atores o controle do acontecimento cênico, sem depender de marcações prévias.

Como não se trata de uma peça pronta, com estrutura convencional, ensaiada, finalizada e depois apresentada ao público, “Amor de Improviso” é uma obra que se pretende aberta. As apresentações feitas fizeram parte do processo. Pretendemos que essa peça jamais alcance o estatuto de “finalizada”, a não ser naquele dia em que a platéia assistiu aquele espetáculo específico e o “finalizou” em sua mente. A ele, o espectador, é transferida a responsabilidade de acabamento.

Não se trata, assim, de uma peça em processo, um *work in progress*, como costumamos dizer hoje em dia a respeito de trabalhos que são apresentados para, aos poucos, se transformarem até alcançarem seus resultados. Se trata, sim, de um *processo como obra*. A apresentação do processo é a própria obra. Ou melhor, a obra é o processo.

Como o Campo de Visão se define somente na improvisação, naquilo que não foi combinado, no que não foi marcado, estabelecido por ninguém, ao se apresentar ele aparece não como algo definitivo, um movimento formalmente perfeito, um ritmo sincopado, um gesto bem desenhado, mas sim como um esboço do que pode vir a ser. É nessa potencialidade, nessa possibilidade do vir a ser que ele atua. É aí que ele convida o espectador a trabalhar e estabelecer associações, conexões para sua fruição. O esboço nesse processo é algo valioso. Ele potencializa a participação do espectador, pois a este não lhe é oferecido algo acabado. Ele potencializa o "ao vivo" do teatro porque se encontra exatamente entre pensamento e ação, ou melhor, ele só é esboço quando pensamento e ação acontecem simultaneamente, potencializando sua presença viva. Nada mais vivo do que ver um pintor esboçar o seu quadro. Nada mais vivo do que ver um ator fazer suas opções em ação. Ao se possibilitar ao ator fazer suas opções no "aqui e agora" do teatro, no momento da relação com a platéia, seguindo regras de condução previamente estabelecidas, que nada mais são do que técnicas de execução (assim como o pintor conhece o modo de tracejar com aquele pincel específico), amplifica-se sua força vital. Essas regras de condução são, em nosso caso, as regras do Campo de Visão.

Podemos dizer que o "Amor de Improviso" é um esboço. E se pretende sempre ser um esboço. Nele não há enredo a ser contado, não há circunstâncias propostas, não há características definidas de personagem, não há marcação de cena previamente estabelecida, não há cenografia, não há iluminação a compor as marcações ou a "iluminar" sentidos escondidos, não há sonoplastia definida a gerar atmosferas conhecidas.

O que nele existe são os atores que em procedimento pessoal escolheram um texto sobre o tema Amor e jogam com as regras do Campo de Visão estimulados por um Condutor através de alguns objetos previamente selecionados.

Assim, o que o espectador vê é um esboço de personagem que esboça uma circunstância em que está inserido, através de esboços de relações, esboçando uma seqüência de ações que no momento seguinte podem mudar de rumo, esboçando um novo sentido para o espectador. Essas indefinições definem uma nova elaboração por parte dos artistas como também uma nova apreensão por parte dos espectadores. A não definição pode ser algo valioso, pois tira os envolvidos de sua passividade letárgica e conformada. O artista não cria a receita e oferece pronta ao espectador. Não há receita, o que há é invenção, criatividade, criação.

Aqui o esboço não é algo que promete, um dia, se concretizar. Algo na metade do caminho. Uma pejoração. Aqui, o esboço se configura como estética. Têm seu valor em si, pois é ele que inaugura, ao ser processado com coerência, disciplina e treinamento, a possibilidade de um processo criativo ser a obra de arte a ser fruída.

O cineasta Jean Claude Bernadet escreveu um artigo para a revista Mais! da Folha de São Paulo, em um domingo no meio de nossa temporada no Studio das Artes, que muito esclareceu os procedimentos que vínhamos concretizando com esse trabalho, mas que ainda necessitavam de elucidações. Mais uma vez em meu processo criativo minha intuição disparou na frente, movendo-me com minha consciência a passo de tartaruga atrás dela. O artigo tem como título “O

processo como Obra” e muito colaborou para a seqüência de nossos trabalhos, oferecendo novas balizas, por isso dele transcrevo um longo trecho:

> *...A questão que coloca a minha reação, que com certeza não é a do público em geral, é que o não-ver, o evocar, o sugerir, o aludir podem ser mais expressivos que o visto, o representado. A evocação fornece elementos ao espectador e, por não concluir a representação, o deixa trabalhar e estimula sua imaginação. A evocação abre um além do mostrado que, justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa.*
>
> *... Do que se trata? De apresentar elementos visuais e sonoros, verbais ou não. Esses elementos são justapostos sem que se estabeleçam entre eles inter-relações fixas e precisas. São materiais temáticos ou formais que permitem ao espectador construir conexões.*
>
> *Aparentemente se solicitaria um trabalho de decifração. De fato, não é o caso, porque não há nenhuma verdade, nenhuma mensagem a ser alcançada por baixo (ou por cima) desses elementos e de suas inter-relações frouxas. Uma certa opacidade estimula o espectador a construir conexões, trabalho que será ainda mais estimulado/estimulante se os materiais apresentados forem heterogêneos, díspares. E isso sem que nunca se chegue a uma conclusão que possa parecer correta ou definitiva. Simplesmente a*

apresentação dos materiais propõe uma área de atuação ao espectador, cujo trabalho pode lhe proporcionar intensa emoção estética, bem como discursos, falas a respeito. E, como não há conclusão a que chegar, esse relacionamento entre espectador e obra a rigor não tem fim.

O fato de esses elementos não estarem fechados numa narrativa homogênea, coesa e unívoca impede que a linguagem seja instrumentalizada, quer dizer, seja colocada a serviço de outra coisa, tal como um enredo ou uma exposição sobre este ou aquele assunto. O fato de que o discurso não se fecha deixa a linguagem constantemente presente, porque constantemente ela tem de ser observada, interrogada, trabalhada.

Fiquemos mais atentos ao trabalho do espectador. Ele observa os elementos dos quais extrai determinadas informações. Estas serão de natureza diversa e não serão as mesmas para todos os espectadores. A partir daí ele vai tentar construir conexões, o que será provavelmente o momento mais denso de sua relação com a obra. Esse momento está evidentemente baseado num pressuposto, o de que os elementos apresentados não são aleatórios. De alguma forma, o espectador busca uma lógica entre eles, busca uma unidade, a qual não será encontrada, e o caráter disperso dos elementos permanece. Portanto seu trabalho, a rigor, não encontra fim, ele se dá num terreno movediço e se reveste sempre de um caráter hipotético e pode sempre se renovar. Se o momento

importante do trabalho, após a observação, sempre renovada, dos elementos consiste em construir conexões, podemos dizer que a área mais produtiva para o espectador não são os elementos em si, mas a potencialidade existente entre eles. Ou seja, é um trabalho sobre os interstícios, sobre o "entre". É essa área do não-visto e do não-dito que é estimulante. Podemos até afirmar que frequentemente os materiais apresentados têm mais valor pela potencialidade intersticial do que em si. O visto e o ouvido como motivadores do não-visto e não-ouvido. Para isso, o visto e o ouvido precisam ser elaborados com rigor. Essas reflexões nos encaminham para uma questão que é o centro do problema. Todos os artistas, de uma forma ou de outra, mental ou concretamente, passam por fases de elaboração desses materiais relativamente ou muito desconexos. Elas são consideradas etapas da elaboração da obra, constituiriam momentos de um processo que tem um fim: a obra. Tomam-se notas para um romance, imaginam-se diálogos ou uma cena para um roteiro, fazem-se rabiscos, esboços, rascunhos. É uma preparação a ser superada pela obra concluída. É o processo de elaboração da obra. Ora, nas "obras" que me inspiram estas reflexões, tendencialmente não há obra. Ou então, a obra é outra coisa. O quê? A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação." [18]

[18] BERNADET, Jean Claude. *O processo como obra*. Folha de São Paulo: Mais! 13 de julho de 2003

Jean Claude Bernadet há certa altura do artigo diz: "*para isso, o visto e o ouvido precisam ser elaborados com rigor"*. Esse rigor daquilo que se apresenta de fato na cena é o primeiro obstáculo, e talvez o mais importante, que encontramos em trabalhos como esse.

Para alcançarmos esse grau de sugestão, para nossos esboços serem realmente potencializadores da imaginação de quem assiste a obra, e não somente promessa de algo ainda a se finalizar, precisamos conhecer profundamente os meios pelos quais nos expressaremos. É preciso um domínio da técnica a ser empregada e um envolvimento profundo com os materiais trabalhados. Da articulação desses fatores encontraremos esse rigor que realmente instituirá a idéia de *processo como obra*.

A técnica que utilizamos para a construção do espetáculo foi o Campo de Visão com suas derivações que explicamos nos capítulos anteriores. Só que nesse caso, além de ser uma técnica para construção dos personagens, o Campo de Visão é gerador da linguagem cênica. Todos os ingredientes do espetáculo se articulam a partir e através das regras do Campo de Visão. Os materiais foram textos escolhidos pelos atores sobre o tema Amor, objetos estimuladores, figurinos criados pelos atores e músicas também por eles selecionadas para serem executadas de acordo com o momento.

Campo de Visão Livre: um Campo de Percepção

Quando disse no capítulo anterior que a descoberta do Campo de Visão Livre proporcionou a continuidade de minha pesquisa é porque através dele eu intuí a possibilidade concreta de desenvolver o Campo de Visão como Linguagem. Criar por meio de suas regras um sistema de signos capaz de comunicar e estimular os sentidos dos espectadores em um ato de comunicação. Codificar seus procedimentos ao ponto dos atores os coordenarem em sua ação cênica e, a partir deles, criarem sua evolução durante o espetáculo. Para isso o espetáculo deveria ser improvisado. Somente no improviso é que é oferecida ao ator a possibilidade de optar totalmente. Todas as suas opções acontecem no instante de sua execução.

No Campo de Visão Livre, ao contrário do que acontece no Campo de Visão Tradicional, onde o que se vê é uma evolução coral também improvisada, mas determinada apenas por um líder (somente ele faz opções, restando aos demais a apropriação e a articulação das mesmas em seu corpo psico-físico), cada ator pode a qualquer momento entrar e/ou sair do Campo de Visão do outro de acordo com suas escolhas, seguindo unicamente sua vontade para melhor desenvolver os materiais que porventura estiver processando. Essa liberdade oferece ao ator o domínio completo de sua investigação e de sua evolução cênica durante a peça. A ele é conferida a responsabilidade de comunicar aquilo que pretende, da maneira que quiser e no momento que mais lhe aprouver.

Com o treinamento desses procedimentos o ator desenvolve um Campo de Percepção mais amplo do que aquele prévio determinado apenas pela visão. Pois o ator, mais do que nunca, precisa estar atento a tudo que acontece em sua volta para poder dialogar poeticamente com todo e qualquer estímulo que lhe pareça oportuno no momento. Dessa forma os sentidos se tornam verdadeiras antenas de percepção, aguçados pela necessidade de interagir. Somente assim, nesse estado de absoluta concentração e atenção, o ator consegue desenvolver seu material. Sem ele, o ator ficará estagnado, impossibilitado de agir. Compreendendo a ação como a célula base para que o teatro se manifeste. Não há teatro sem ação. O ator é aquele que em primeiríssima instância age. E essa ação deve ser motivada pela vontade que se origina da necessidade de alcançar algum objetivo. Em uma improvisação livre como a nossa, onde o ator não encontra nenhuma muleta estrutural para se manter vivo em cena, nenhuma circunstância, nenhuma relação com outro personagem, tendo tão somente as regras do Campo de Visão como alicerce, esse estado de alerta, de prontidão, de atenção deve, então, ser amplamente desenvolvido.

Os cinco sentidos somados à intuição são os verdadeiros aliados do ator que, a partir de sua percepção da realidade da cena, que acontece de maneiras diferentes em cada apresentação, oferecerão subsídios, mostrarão caminhos para que os objetivos de cada ator seja alcançado na realização verdadeiramente única de cada espetáculo.

Quando digo que o Campo de Visão Livre na verdade se transforma em um Campo de Percepção é porque o ator, quando a dinâmica se estabelece, necessita perceber em 360º. Não é mais a Visão que processa as informações

apreendidas. Os outros sentidos, na medida que o treinamento se desenvolve, vão se aguçando, colaborando com o ator, que cada vez mais deles necessita para se fortalecer no jogo cênico. A Audição, o Tato, o Olfato e o Paladar juntamente com a Visão, todos em igual nível de importância, são estimulados pelo meio e estimulam o ator. Ou seja, encontramos um corpo sensibilizado que se torna sujeito e objeto de si mesmo. Somente com esse corpo sensível é que o ator abre instintivamente as válvulas da intuição, que passa a ser uma grande companheira dos sentidos. Todo o seu corpo se torna uma antena de recepção. Recepção não apenas dos estímulos externos captados pelos sentidos, mas também recepção dos estímulos internos, advindo das sombras arquetípicas, veiculados pela intuição.

Aos sentidos e à intuição soma-se a imaginação. É por ela que o ator acessa a irrealidade que dinamiza suas forças criativas. A coisa imaginada, a bela imagem, a imagem ideal, nos mobiliza e também instiga os sentidos. A imaginação nos sensibiliza. Por ser um produto da mente ela é pura criação. E não há quem afirme que ela não seja verdadeira. Nela acreditamos, por ela transitamos e encontramos transcendência. O ator age na ação da imagem. Ela o sensualiza, retira-o do lugar-comum, de seus maneirismos e caprichos. Instaura e instala novos ambientes, novas atmosferas, novas possibilidades de ação. “Ao lado dos *dados* imediatos da sensação é preciso considerar as *contribuições* imediatas da imaginação” (Gaston Bachelard). Depois é preciso que o ator rapidamente processe os dados e as contribuições para poder reagir de maneira coerente.

Essa coerência é também estabelecida pelo ator na relação com seu texto, de acordo com o modo pelo qual naquele dia ele estiver conduzindo sua ação. Não se trata, então, de lógica cartesiana nem de uma relação de causa e efeito que um bom texto dramático apresenta em sua estrutura e que o ator tem que respeitar. Não falamos aqui em estrutura dramática. Muito menos em linearidade, curva de personagem ou fio narrativo. Qualquer estímulo pode a qualquer momento interromper o que o ator vinha fazendo e lançá-lo para algo completamente diferente se ele encontrar subsídios verdadeiros e intrínsecos para que isso aconteça. Não se trata, então, de estrutura dramática, nem épica, mas sim, de uma dramaturgia do ator criada por ele no instante de sua execução. Dessa forma pela teoria geral dos gêneros se enquadraria melhor como uma estrutura lírica. Uma Dramaturgia Lírica, pois dependente do Eu profundo do ator. Ele é dono e senhor de todas as suas manifestações que vêm à tona a partir de suas escolhas oriundas dos estímulos captados. O seu Eu lírico se manifesta plenamente, e o que dá forma objetiva e concreta a essa manifestação é a regra do jogo: o Campo de Visão.

Essa forma concreta e objetiva desse Eu vai ao encontro ao tema proposto pelo espetáculo: o Amor. Como já disse, a primeira regra do Campo de Visão é que os atores não podem se olhar olho no olho. Sua evolução é assim, primeiramente solitária. A troca, o diálogo gestual entre os participantes, se dá exclusivamente, a partir de seus campos de visões pessoais. Essa solidão na evolução muito contribui para o exercício do tema Amor. Como sabemos, muito da fala de Amor é solitária e é destinada a alguém que geralmente não está ou não

fala. O sujeito apaixonado fala de si e não do outro. Age por si e para si. “Busca salvação” (Roland Barthes).

Quando o Campo de Visão Livre se estabelece, é possível, sim, que um ator olhe no olho de outro ator, mas ainda assim não se trata de uma verdadeira interação, de uma cumplicidade, de um encontro. O que acontece é que um se torna objeto do outro. O primeiro olha o segundo, age sobre ele, diz seu texto, mas na verdade, o segundo não é o seu ser amado. Ele é também alguém apaixonado que por “acaso” cruzou o caminho do primeiro e que agora é utilizado como objeto pelo outro e vice-versa. É o encontro de histórias diferentes, de universos distintos, que por algum tempo se relacionam sem obter resolução. Pois se trata de outros amores, outras pessoas, outros problemas. A solidão do enamorado dessa forma continua e sua busca pelo encontro, pela salvação, continuará durante todo o desenvolvimento da peça.

Tema –Texto – Personagem

Roland Barthes, ao explicar os procedimentos que utilizou para estruturar seu “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, toca em questões que vinham ao encontro com minhas formulações a respeito dessa nova peça que estava criando. É bom dizer que esse livro de Barthes foi por mim adaptado em uma formatura do Teatro Escola Célia Helena com o nome de “Enamorados” e que cumpriu temporada no ano de 2001.

Hoje posso mesmo dizer que “Enamorados” foi um *warm-up* para o “Amor de Improviso”. Não que uma peça seja mais desenvolvida que a outra, são escritas cênicas completamente diferentes onde não cabe qualquer tipo de comparação, mas para mim, diretor de ambas, é como se uma me oferecesse a compreensão do conteúdo para a construção da outra. Em “Enamorados” entendi o sujeito apaixonado em toda a sua articulação discursiva, seus desvios, seus vazios, suas ausências, suas lufadas de linguagem aleatórias. Em “Amor de Improviso” teria esse mesmo sujeito apaixonado construindo sua linguagem, agora não apenas discursiva, mas cênica, tendo como ferramentas as Regras do Campo de Visão e suas variantes.

Barthes diz:

> *“Tudo partiu desse princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatual em sua voz, quer dizer de intratável. Daí a escolha de um método “ dramático”, que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o Eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto: mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura*

um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala." [19]

Em "Amor de Improviso" também não interessa somente os sintomas dos enamorados, suas histórias de amor melodramáticas, românticas ou clássicas, mas sim como Barthes, pôr em cena esse Eu fundamental, sua enunciação, não para ser analisada, mas pra compreender sua estrutura ao mesmo tempo em que estrutura sua linguagem cênica. Um embate construtivo entre o ator e esse estado enamorado. Uma ação cênica que desenvolve uma escrita, e uma escrita diferente a cada apresentação.

Essa dramaturgia do ator começou a ser desfraldada no início do processo, quando pedi aos atores que procurassem em todo e qualquer texto, fosse ele romance, conto, novela, dramaturgia, poesia, crônica, artigo de jornal, etc., o conteúdo que gostaria de expressar. Nesse "gostar", mais do que nunca, estava inserido a noção de gosto pessoal. Não precisaria ser exclusivamente um texto formalmente perfeito, de um grande autor, reconhecido pelo seus méritos artísticos, de impacto poético. Os atores não precisavam recorrer apenas a autores famosos. Podiam encontrar "seu" texto em uma revista de banca de jornal, em um folhetim qualquer, no diário de sua mãe, na agenda da amiga, e também em Shakespeare, Thomas Mann, Clarice Lispector, Fernando Bonassi, na Bíblia, etc.(sabendo, é claro, que os grandes textos possuem segredos que não se esgotam e por isso mesmo podem ser ótimos companheiros de trabalho). Ou seja,

[19] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

importante ou não, reconhecido ou de autor desconhecido, o que interessava era sim em primeiro lugar o gosto pessoal. O ator deveria escolher o texto que mais gostasse sobre o tema. Com esse gosto ele teria gosto em dizer o texto verdadeiramente. Isso para mim parecia ser estritamente necessário. Quando nós gostamos de maneira verdadeira de uma coisa é porque ela nos estimula sobremaneira. Ela nos interessa. Ela nos amplifica, pois nos vemos nela, nela que está fora de nós. Crescemos. Ampliamos nossas dimensões.

Esse seria o primeiro passo para o ator tornar o texto como se fosse “seu”. As palavras, as frases, a sonoridade, o significado, deveriam ser as palavras, as frase, os sons que o ator quereria significar como se fossem suas próprias. O ator poderia até escrever seu próprio texto, não importava. Importava o sentido profundo que reverberava nas profundezas de cada ator. Encontrar algo que tivesse necessidade de dizer de acordo com sua visão de mundo. Colocar-se como sujeito absolutamente responsável por esse ponto de vista. Que tivesse coerência com seus pensamentos a respeito do tema. O Amor, por ser um tema tão amplo e vital para a existência humana, mobilizou, assim, os atores para que saíssem à procura de textos em que eles obtivessem subsídios para sua evolução cênica.

Propus que eles trocassem informações a respeito do repertório de cada um. Que indicassem textos aos outros que porventura não conhecessem e vice versa. Algum autor, algum livro, alguma passagem que lhes parecessem significativos não para si, mas para o companheiro. Destinamos alguns encontros para ler todo o material trazido pelos atores. Cada um trouxe em média quatro, cinco textos que acreditavam pertinentes. Todos foram lidos nos ensaios para que

todos escutassem as opções de cada um. Dessas leituras ocorreram aproximações dos atores por autores que ainda não conheciam. Por exemplo, um ator lia um texto que acabava interessando ao outro que imediatamente partia para pesquisar aquele autor para ele desconhecido. Dessa pesquisa, dessa busca os atores começavam a afinar, a se sintonizar não apenas no tema da peça mas em estruturas literárias que lhes parecessem interessantes. Muito já se falou sobre o amor, muito já se escreveu sobre ele; além do conteúdo interessava, também, o modo pelo qual o tema era desenvolvido. Na opção de cada ator estava também embutida a maneira pela qual ele processaria o tema: a forma, a estrutura, a construção que cada autor traz em sua obra. Não se tratava de uma opção apenas do conteúdo, do significado semântico do texto, mas também da forma como ele se desenvolvia.

Fui selecionando junto com os atores aqueles que nos pareciam mais significativos. Como já vinha trabalhando com aqueles atores a mais de três anos compreendia bem suas particularidades, seus interesses, suas aproximações em relação ao tema. Sabia orientá-los para que, ao mesmo tempo, escolhessem textos que lhes desafiassem e que afirmassem suas características básicas. Textos que apresentassem dificuldades na mesma medida em que agiriam como veículo facilitador de uma problemática particular.

Esse foi um ponto delicado. Em processos como esse a exposição do ator, de sua individualidade, de sua subjetividade é enorme. Ele fatalmente acessará materiais internos que querem permanecer ocultos. Trata-se de um desnudamento. De revelação de coisas guardadas, sentimentos guardados, complexos, medos, frustrações e até alegrias antes nunca compartilhadas. É um

processo em que não existe circunstância, nem personagem que por ela trafega. Em criações de espetáculos com estas características o ator tem a máscara do personagem para se esconder. Esse personagem age de acordo com as circunstâncias propostas pelo autor. O ator, é claro, também acessa nesses casos seus materiais internos. Mas a revelação desses materiais internos se dá através da máscara. A exposição do ator é menor, mesmo se for uma peça brechtiana que preza o distanciamento entre ator e personagem. Pois aí também existe percurso, circunstância e objetivo a ser alcançado pelo personagem.

Em nosso caso o que existe é o ator. Somente o ator construindo. Sua construção nasce apenas dele e da relação com os outros atores oferecida pelo Campo de Visão. Não podemos falar em "personagem". Não existem personagens a priori. Os atores mostram a si mesmos: desde suas particularidades até seus posicionamentos em relação ao mundo. O que fazem é de acordo com suas próprias histórias. Sua pessoalidade é que está e que instaura o jogo. Tudo advém dele: o texto selecionado, o porquê daquele texto, em que ele interfere ou expressa uma "verdade" para o ator, quais perguntas ele quer responder em primeiro lugar para si mesmo.

Nesse sentido nos aproximamos bastante do processo criativo proposto por Pina Bausch em seu Wuppertal Dança-Teatro. Lá também o material criativo é trazido primeiramente pelos dançarinos a partir de estímulos propostos pela coreógrafa, que depois por meio de repetições, sobreposições, diálogos de padrões gerados pelos dançarinos começa a criar o espetáculo propriamente dito. Muitas vezes, no início dos ensaios, para acessar a história de cada dançarino,

Pina Bausch faz uma série de perguntas que devem ser respondidas por eles com seus corpos em ação:

“Algo a respeito do amor.”

“Como você, quando criança, imaginava o amor.”

“Duas sentenças a respeito do amor.”

“Como você imagina o amor?”

“Quando alguém lhe obriga a amar, como você reage, então?”

“Palavra-chave: ame a seu irmão como a si mesmo.”

“Uma vez mais, uma pequena contribuição para o Tema de Amor.”

(Questões e tarefas de ensaios para “Cravos”-1986-1987)

Em nosso caso, como não se trata de se estabelecer padrões coreográficos, mesmo que se transformem durante a temporada (o que acontece nos espetáculos de Pina Bausch), pois se trata de um improviso, tudo o que o ator porventura fizer no espetáculo será construído por ele naquele instante. Não há partitura prévia de ações, não há obstáculos que geram conflitos, nem história a ser contada. Há o ator – enamorado. Enamorado em todo e qualquer sentido. Se trata de um estado, do estado enamorado. Esse estado não justifica a idéia de personagem mas somente seu estado. Estado do ator, estado do homem. Acredito que não haja alguém que não esteja enamorado. Sempre estamos enamorados, enamorados por qualquer coisa ou pessoa ou idéia ou crença ou... Conforme ele age, ele constrói sua dramaturgia. É uma dramaturgia do ator processada em cena, no aqui e agora do teatro em relação a todo e qualquer

estímulo advindo dos outros atores, do público, da música, etc.. A somatória de todas as dramaturgias dos atores e suas relações, umas com as outras, é que cria a dramaturgia da peça. Dramaturgia que será outra no dia seguinte, no outro espetáculo, pois ocorrerão outras construções advindas de outros estímulos, outras relações que somente um espetáculo totalmente improvisado proporciona.

O “texto” é, então, somente o lirismo de cada ator “enamorado” motivado por um texto que também se torna “seu”. E ele, assim, só se tornará quando o ator, após muito treinamento, desvendá-lo para si em todas as suas possibilidades mantendo irretocável a sensação de necessidade de expressá-lo. Esse treinamento aconteceu nos ensaios. Estimulava os atores para dizerem seus textos de maneira diferentes mesmo que lhes parecessem, em um primeiro momento, que estavam sendo falsos. Eles precisavam ter um domínio absoluto daquelas palavras e seus sentidos. Conhecer o texto de trás para frente, saber começá-lo pelo meio, ir para o início e retomar o final, criando novos significados. Explorá-lo até desvendar o máximo de suas inflexões. Dizê-lo em desespero, em total alegria, aos prantos, friamente, entrecortado, em um ataque histérico, romanticamente, apaixonado, à beira de um abismo e de toda forma possível que descobrissem, sempre em ação gerada pelo Campo de Visão. Pois, no espetáculo, a qualquer estímulo, ele poderia dizê-lo de inúmeras maneiras diferentes: se o movimento do Campo de Visão do momento lhe oferecia alguma impressão, ele diria, por exemplo, uma frase do texto repetidas vezes; um outro movimento, uma outra frase, uma palavra, ou daria todo o texto em alta velocidade, ou berraria as palavras de maneira desordenada, ou sussurraria as frases principais do texto, ou etc, etc, etc. No jogo improvisacional do Campo de

Visão Livre, a qualquer momento pode aparecer um estímulo que lhe impulsione, que lhe transforme, fazendo que você reinvente seu percurso a qualquer momento.

Do processo de seleção dos textos acabamos ficando com uma colcha de retalhos interessante. Temos Thomas Mann dialogando com Fernando Bonassi, que por sua vez, conversa com Santo Agostinho, que bate um papo com Clarice Lispector em interlocução com Peter Handke ouvindo um trecho da Bíblia. Mas na verdade todos esses autores, esses nomes, tendem a desaparecer no espetáculo. A apropriação dos atores é de tal ordem, a manipulação das palavras e das frases é tão subjetiva, pois acontece no instante "vivo" do improviso, que é muito difícil achar que aquele texto não pertence àquele ator. O ator só emite o seu texto quando julgar necessário, quando sentir necessidade de dizê-lo. E da maneira que quiser, do ponto que quiser. Eles se tornam os verdadeiros autores, pois suas palavras são realmente vivas. É como se elas nascessem naquele momento, geradas por todos os estímulos, externos e internos, que o ator está sujeito na dinâmica do Campo de Visão.

Segue os textos selecionados com o nome de seus autores originais e dos atores-autores.

Santo Agostinho – Milena Costa

Tarde Vos Amei!

Tarde Vos amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim, e eu lá fora a procurar-Vos! Disforme, lançava-me sobre estas formosuras que criastes. Estáveis comigo, e eu não estava convosco!

Retinha-me longe de Vós aquilo que não existiria se não existisse em Vós. Porém chamastes-me com uma voz tão forte que rompestes a minha surdez! Brilhastes, cintilastes e logo afugentastes a minha cegueira! Exalastes perfume: respirei-o, suspirando por Vós. Saboreei-Vos, e agora tenho fome e sede de Vós. Tocastes-me e ardi no desejo da vossa paz.

Retirado da Segunda parte das *Confissões* de Santo Agostinho

LIVRO X: "O Encontro de Deus"

Coleção *Os Pensadores*

Traduções de: J. Oliveira Santos, S. J. A. Ambrósio de Pina S. J. e Angelo Ricci

2.ed.- São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Peter Handke – Marina Vieira

Ele disse que eu exijo amor o tempo todo, e que sou a pessoa mais incapaz de amar deste mundo. Disse que eu nunca fui mulher de ninguém, e que jamais poderia ser. [...] Ele acha que a criatura infantil na forma da qual eu sei enfeitiçar todo mundo, se desmascararia caso eu tivesse atraído minha vítima para minha caverna de criança, como um monstro de cujas garras não se pode escapar; que sou a bruxa Circe, que não só apenas transformou em porcos os companheiros de Odisseu, mas a ele próprio. [...] Através de mim ele chegou ao ponto de, mesmo

que a mais linda aparição o solicitasse, pensar em silêncio: Suma daqui! Ele pergunta por que em todo esse tempo não conseguiu aprender a me amar, e por que ele próprio por fim se considera tão pouco merecedor de amor, e por que tem de odiar-se a si e a mim?[...] Amaldiçoou a mim e a toda a minha geração que é sem objetivo, precocemente deteriorada, profana e sem nostalgias. [...]E acha que em mim não existe nem o entusiasmo de criar alguma coisa, nem desejo de saber, de entender a mim mesma diante da história de meus antepassados, nem anseio pelo desconhecido.[...] Minha resistência contra qualquer espécie de conhecimento seria pavorosa; como se meu íntimo se rebelasse contra ser empurrado para um elemento hostil. Pior ainda lhe parece minha má vontade de dar tempo a tudo que não eu própria, sejam coisas ou seres humanos.[...] A conseqüência disso é o pior: Comigo não há nada duradouro, e por isso o cotidiano torna-se impossível. E ele pôde ver como uma parte de mim era boa e grande. Apenas se revelava sempre num limite e eu não lhe concedia nem espaço nem tempo. Assim, achava que eu finalmente deveria me distanciar de meu sonho de casal – e ainda por cima me citou do Parsifal e do Rei Lear: "Quem preserva a forma, não fala de amor. Ama e cala-te".

Handke, Peter, 1942.

A ausência: um conto de fadas / Peter Handke. Trad. Lia Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1989. p.15-17.

Ronald Laind – Claudia do Nacimento

Eu não me respeito

Eu não posso respeitar ninguém que me respeite

Eu só posso respeitar alguém que não me respeite

Respeito Lúcio

***Porque** ele não me respeita*

Desprezo Luís

***Porque** ele não me despreza*

Somente uma pessoa desprezível

Pode respeitar alguém tão desprezível quanto eu

Não posso amar alguém a quem desprezo

Logo, como eu amo Lúcio

Não posso acreditar que ele me ame

Que provas me daria de que me ama?

Laing, Ronald David, 1927.

Laços [por] R. D. Laing; tradução de Mário Pontes. Petrópolis, Vozes, 1986.

104p. 21cm (Psicanálise, v.9).

Do original em inglês: Knots.

1. Poesia inglesa. 2. Psicanálise. I. Título. II.Série.

Fernando Bonassi – Tathiana Bott

CRIME PASSIONAL

Você eu fui matando aos poucos. Um dia depois do outro. Bem devagar. Deixei de perguntar. Deixei de dizer. Deixei de avisar. Dobrei cobertores, empilhei discos, escondi travesseiros e fotografias. Separei o que havia em dupla. Livrei-me do que era único. Usei as costas de bilhetes essenciais. Varri todos os pêlos para debaixo dos lençóis. Abafei as minhas vontades com as mãos postas em desespero. O telefone se esganando por um fio. Fumei páginas e páginas da tua bíblia. Mudei horários. Recolhi documentos. Mandei recados. Voltei aos ovos fritos e às notícias. Comecei a passar reto onde fazia a curva. Fui matando você assim. Devagarzinho mesmo. Agora você está completamente assassinada.

Louise Bourgeois – Juliana Pinho

Não consigo me concentrar no aqui e agora. Em você. Não consigo me concentrar no escutar e agora. Você não consegue se concentrar no "escutar" e agora. Você não está olhando para mim. Seus olhos estão tremendo. Você está tremendo, suas pernas estão frias e seus olhos estão tremendo cada vez mais. Quero me concentrar no seu rosto temível porque sinto que você está tentando escapar, entrar em órbita e a partir daí, não mais há para onde ir.

Não consigo me concentrar porque simplesmente odeio, qualquer lugar menos aqui . Será medo. Medo de quê? Não sou ativa ou passivamente medrosa, sou firme como um nó e dura como uma pedra. O minuto, o presente é importantíssimo, mas não me importo. Quero sair. Por isso não consigo me concentrar. Sinto impelida de dentro para fora. Qualquer coisa, qualquer pessoa, qualquer lugar serve, para afastar...de quê? De si mesma."

Desconstrução do pai Reconstrução do pai, Pg- 343

Escritos e Entrevistas 1923-1997

Ed. Cosac & Naifi, 2000

Edição e textos- Marie- Laure Bernadec e Hans Ulrich Obrist

Tradução: Álvaro Machado e Luis Roberto Mendes Gonçalves

Tereza Freire – Juliana Ofenbecker

Eu queria ouvir uma voz que me tocasse,

Eu queria que alguém me emocionasse...

Mas não, eu fico aqui, grudada nessa cama sentindo falta de você,

Sentindo saudades do que a gente não vai mais ser,

Saudades de ser a sua lembrança,

Saudades de ser sua...

Saudades.

Clarice Lispector – Carolina Fabri

Um amigo meu, médico, assegurou-me que desde o berço a criança sente o ambiente, a criança quer: nela o ser humano, no berço mesmo, já começou.

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.

Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. A ponto de meu coração se contrair de inveja e desejo quando vejo uma freira: ela pertence a Deus.

Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso.

Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de "solidão de não pertencer" começou a me invadir como heras num muro.

Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Porque não é isso que eu chamo de pertencer. O que eu queria, e não posso, é por exemplo que tudo o que me viesse de bom de dentro de mim eu pudesse dar àquilo que eu pertenço. Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. É como ficar com um presente todo embrulhado em papel enfeitado de presente nas mãos - e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o! Não querendo me ver em situações patéticas e, por uma espécie de contenção, evitando o tom de tragédia, raramente embrulho com papel de presente os meus sentimentos.

Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade intensa de pertencer vem em mim de minha própria força - eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa.

Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer. Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida.

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Quereria que simplesmente se tivesse

feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido.

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.

Lispector, Clarice, 1925-1977 – A Descoberta do Mundo – Rio de Janeiro: Rocco,1999. (pp 110-111)

Elisa Lucinda – Heloísa Cintra

Eu te amo como quem esquece tudo diante de um beijo

As inúmeras horas desbeijadas

Os terríveis desabraços

Os dolorosos desencaixes.

Eu elejo o encontro, ele é o ponto do crochê

Penélope invertida, nada começo de novo, nada desmancho, nada volto.

Teço um novo tecido de amor a cada olhar seu de afeto.

Eu não ligo pra o que doeu, só pra o que deixou de doer.

Pesco os peixes dos nossos encontros, pesco as gozadas, as horas fundas de prazer.

De todos os nossos montes, fico com as encostas,

De todas as perguntas, fico com as respostas,

De todas as destilarias, prefiro as alegrias,

De todos os natais, prefiro as bonecas

E de todos os cardumes, eu prefiro as moquecas.

Thiago Fidanza

Esta manhã, tranquei-me num quarto escuro sem janelas, sem saída que não pela porta à qual passei a chave e joguei por debaixo, pela fresta, pro outro lado.

Esta queda íntima me desespera desde o momento em que minha mãe, seminua, se lançou nos meus braços...Mas eu nem sequer por um instante...Nem na violenta paixão que me inspirava...Imaginei, que ela pudesse...

Acontece, que no mesmo dia em que minha mãe decidiu que deveríamos lançarmo-nos ao suor dos lençóis; no mesmo dia, ela matou-se! O corpo estirado d'outro lado desta porta, desta tumba. E o começo que à beira da tumba entrevejo é o porco que em mim nem a morte nem o insulto podem matar. O terror à beira da tumba é divino, e mergulho no terror do qual nasci.

Levítico 20 (Velho Testamento) – Pedro Haddad

1 FALOU mais o Senhor a Moisés, dizendo:

10 Também o homem que adulterar com a mulher de outro, havendo adulterado com a mulher do seu próximo, certamente morrerá o adúltero e a adúltera.

11 E o homem que se deitar com a mulher de seu pai descobriu a nudez de seu pai; ambos certamente morrerão; o seu sangue será sobre eles.

12 Semelhantemente, quando um homem se deitar com a sua nora, ambos certamente morrerão; fizeram confusão; o seu sangue será sobre eles.

13 Quando também um homem se deitar com outro homem, como com mulher, ambos fizeram abominação; certamente morrerão; o seu sangue será sobre eles.

15 Quando também um homem se deitar com um animal, certamente morrerá; e matareis o animal.

16 Também a mulher que se chegar a algum animal, para ajuntar-se com ele, aquela mulher matarás bem assim como o animal; certamente morrerão; o seu sangue será sobre eles.

17 E, quando um homem tomar a sua irmã, filha de seu pai, ou filha de sua mãe, e vir a nudez dela, e ela a sua, torpeza é; portanto serão extirpados aos olhos dos filhos do seu povo; descobriu a nudez de sua irmã, levará sobre si a sua iniqüidade.

.

Thomas Mann – Gabriel Miziara

O caso era que Tônio amava Hans Hansen, e já sofrera muito por causa dele. Aquele que mais ama é o subjugado e tem que sofrer. Esta lição simples e dura sua alma de catorze anos já recebera da vida. E ele era de um feitio que guardava bem tais experiências, tomava nota interiormente por assim dizer, e, de certo modo, tinha sua alegria nelas, sem, obviamente, dirigir-se por elas e delas tirar proveitos práticos.

Não raras vezes se perguntava: "Por que sou tão esquisito, em conflito com tudo, em desavença com os professores e estranho entre os outros meninos? Olhe os outros alunos, os bons e de sólida mediocridade. Não acham os professores engraçados, não fazem versos, e só pensam em coisas que afinal a gente pensa e que podem ser ditas em voz alta. Como devem se sentir bem comportados e de acordo com todos! Deve ser bom... Mas que se passa comigo? E como tudo terminará?"

Este procedimento de observar-se a si mesmo e em relação à vida desempenhava um papel importante no amor de Tônio por Hans Hansen. Amava-o primeiro porque era belo; mas depois porque lhe parecia, em todos os pontos, seu oposto e contraste.

"Quem me dera ter olhos tão azuis", pensava, "e viver em harmonia e feliz comunhão com todo o mundo, como ele!"

"Nas férias à beira-mar seu tempo é ocupado em remar, velejar, nadar, enquanto eu fico deitado na areia, ocioso e perdido, de olhar fixo para o misterioso e mutável jogo de expressão que desliza sobre a face do mar. Por isso seus olhos são tão límpidos."

Nossas férias à beira mar me lembram a frase de algum poeta: "O mar finda numa tristeza azulada muito além da rima." "Não é lindo?", gostaria de ter perguntado ao amigo, "uma tristeza azulada muito além da rima."

"Não repreenda este amor Hans, ele é bom e fértil, contém saudade e uma inveja melancólica, um pouquinho de desprezo e uma felicidade de absoluta pureza."

Trechos do romance: "Tônio Kroeger" de Thomas Mann

Tradução de Maria Deling para Editora Abril – 1979

Páginas: 12; 13; 14;15 e 20

Trechos do livro: "Sempre seu, Oscar" de Oscar Wilde – biografia epistolar

Organização: Marcello Rollemberg.

Página: 206

Objetos

No dia em que me ocorreu a idéia do novo espetáculo para a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico fiz as seguintes anotações:

Novo espetáculo: Campo de Visão Total

Araras ao lado

Trocas de roupa espontâneas

4 elementos – sutis

Copos D'água, ventilador, tochas, terra em potes

Cartas que aparecem com objetivos para os atores

Oferecer água para um espectador, parceiro

Textos previamente selecionados por cada um

Microfone – megafone

Falar baixinho para o espectador, para o parceiro

Ator muda a faixa do CD

Repetição obsessiva do texto com o gesto

Um Condutor? Participa também internamente?

Muito dessas anotações se mantiveram durante o processo, outras foram alteradas, modificadas, abandonadas. Mas o que se manteve como elemento significativo foi a idéia de ter alguns objetos que servissem como estímulo para os atores. Como disse no capítulo anterior, os objetos no Campo de Visão intensificam a criatividade dos atores, instaurando poéticas distantes do senso-comum. Nesse novo espetáculo queria tê-los como aliados. Os atores também . Todos nós sabíamos que seriam ótimos parceiros.

Em um dos ensaios decidimos pelos objetos que usaríamos na peça. Eu como diretor fazia questão de que houvesse um microfone, um copo d'água e as cartas que seriam entregues aos atores de alguma forma. Depois de muita discussão acabamos fechando com uma jarra d'água e um copo de vidro, um microfone com um amplificador, envelopes com instruções para os atores, um revólver e giz (pemba).

A escolha desses objetos obviamente não foi por acaso. Neles estavam impregnados elementos simbólicos que colaborariam com o ser enamorado que se desenvolveria em cena. Além de serem facilmente manipulados pelos atores a qualquer momento da peça. Objetos de utilidade cotidiana e de força sugestiva. Podem ao mesmo tempo ser totalmente apropriados pelos atores, sendo assim dominados por eles, como podem dominar os atores devido à sua carga simbólica. Escolhemos objetos de qualidades diferentes, com características diferentes: sua textura, seu peso, sua massa, suas medidas. Essas qualidades conscientemente ou não, impregnariam os atores de materiais criativos intrínsecos aos objetos, mas que nem sempre são utilizados em cena, em todo seu potencial. O peso do revólver, a liquidez da água, a secura do giz, a forma do microfone, o mistério do envelope, obrigam os atores a manipulá-los de acordo com sua essencialidade. Se o ator em sua ação criativa o transforma, sua essencialidade se mantém intacta, gerando assim uma tensão. É nessa tensão que nasce a criatividade. É dela que os sentidos se subvertem. O poético encontra seu território. Na tensão de forças contrárias, paradoxais, dialéticas.

A escolha dos objetos contemplou também os cinco sentidos (só percebi isso durante a temporada da peça). É claro que o tato e a visão, em se tratando de objetos, serão imediatamente estimulados. Assim como qualquer objeto, conforme a manipulação do ator, pode privilegiar esse ou aquele sentido. Mas se olharmos com certo cuidado, podemos inferir ao Paladar a água, à Audição o microfone, ao Olfato o giz (a poeira que o giz deixa ao ser manipulado interfere diretamente nas narinas), ao Tato o revólver e à Visão os envelopes (ao ver chegar o envelope e ao ler seu conteúdo).

Essa descoberta para mim se mostrou valiosa porque vinha ao encontro com todo o processo de investigação do Campo de Visão. Se em sua dinâmica os cinco sentidos são aguçados amplificando nossa percepção, e passamos durante todo o treinamento levando em conta essa necessidade, ao escolhermos os objetos que utilizaríamos no “Amor de Improviso”, sem percebermos, destinamos um objeto para cada um dos sentidos. De maneira intuitiva colaboramos e corroboramos com tudo que vínhamos desenvolvendo. Dava a certeza que nossas escolhas, nossas opções, não eram totalmente arbitrárias. Nelas estavam embutidas todo o percurso já feito, as horas de ensaio, de reflexão, de tentativas e erros, e se porventura não foram totalmente conscientes, estavam lá, no subconsciente, de maneira latente esperando que a intuição as conduzisse ao território da razão.

O microfone amplificaria as falas dos atores. Aumentando o alcance de seus textos. Deixariam de ser falas íntimas e passariam a ser falas expostas. Expondo, assim, os sentimentos, as emoções. Negaria a introversão natural do enamorado. O microfone proporcionaria a amplificação de seus ruídos e respirações. Geraria um aumento na sonoridade da cena. Essa sonoridade serviria de grande estímulo para os outros atores e proporcionaria também um outro jeito do espectador dialogar com a obra, pois aquela fala, quando amplificada pelo microfone, se tornava uma fala pública dita diretamente ao público, como um sermão em praça pública, mas aqui não com conteúdo moralizante, mas com gosto de carne, de ferida aberta para quem quisesse ouvir. Além de ser um recurso mecânico que muito me interessava no espontaneísmo orgânico de conteúdo tão subjetivo como é o tema Amor. Da fricção entre a

organicidade quente do ator ao desenvolver o tema e a mecanicidade fria do microfone algo não natural acontecia, o que tirava da passividade tanto os atores quanto a platéia.

O revólver como objeto da urgência. Da pronta resolução. Da solução ao alcance das mãos. Matar-se ou matar o ser amado. Suicídio ou homicídio. Objeto de grande carga dramática, infinitas vezes utilizado, principalmente pelo cinema americano, até ter se tornado óbvio. Em nosso caso, como não há enredo, linearidade, quando ele surge para um ator, ele potencializa imediatamente sua atitude. Leva imediatamente o ator ao seus limites. O ator, se optar pelo suicídio, encerrará sua participação ativa na peça naquele momento; se ele refugar ele necessariamente terá se relacionado com o revólver em um estado limite, pois esse objeto exige isso. Se ele transformar o revólver em símbolo fálico, por exemplo, ele terá de amplificar sua ação para que se torne coerente e condizente com tal apropriação. O revólver também coloca o espectador em estado de alerta, ele também sabe que algo inusitado acontecerá. O que é uma grande armadilha para o ator. Pois ele sabe que terá de pelo menos corresponder à expectativa do público quando se relacionar com ele. Em nosso processo de criação, alguns atores tinham enorme dificuldade em se relacionar com o revólver. É como se trouxessem dentro de si uma esperança atávica que se choca com a idéia de finitude que o revólver traz em si.

O giz trazia a possibilidade de escrever, imprimir o texto do ator. Proporcionava outra maneira de expressão do texto. Ele, além de ser dito, poderia ser escrito no chão, na parede, no corpo do ator, no figurino. Poderia desenhar no espaço lugares para os atores: casulos, casas abstratas, definir territórios de

inclusão ou de exclusão. Traçar pontilhados de relação, unir atores pelas linhas desenhadas por ele. Ser o meio pelo qual o ator expressaria seus sentimentos, tornando-o artista plástico ao esboçar linhas desesperadas ou festivas, belas ou grotescas. O giz transformado em pó por algum ator se transformou alguma vezes em cocaína, em crack, em pó mágico que resolveria seus problemas (como o pó de pirlimpimpim). Outras vezes serviu, para dar uma segunda pele ao ator que se pintava totalmente com ele. Uma máscara a esconder sua verdadeira identidade. Secando seus poros, sufocando sua respiração. O giz sujava a cena. Sua escrita, seu desenho é fugaz, um simples passar de pé destrói o que havia sido imprimido. O que antes era claro e cheio de significado vira um borrão no espaço. Ele transformava o ambiente: de belo, claro e limpo no início, aos poucos ia se enfeiando, se sujando, à medida que os atores enlouqueciam em suas ações manipulando-o.

A jarra com água e o copo d'água se prestariam a inúmeros serviços. Desde sua função primeira, de saciar a sede física, até a função simbólica de apaziguar a alma, passando por outras várias funções que o elemento água, tão rico, tão necessário à vida, nos oferece. Água, elemento da memória, do que há de mais profundo em nosso universo interior. Guardador de lembranças. As imagens em nossa mente parecem como que banhadas pelas águas. A imaginação é aquosa, hidrata nossa permanência na terra. Os sonhos, os devaneios, os delírios também nos dão a sensação de mergulho n'água. O poeta quando sonha irriga-se irrigando o leitor. Assim também o ator. A água sempre foi e será um ótimo elemento para estimular o ator em cena. A água física, concreta conecta a água interna, imaginada. Chacoalha a sensibilidade, ativa as memórias

experienciadas e as das sombras do inconsciente. Ativa o ator, quando despejada sobre seu corpo. Não há como ficar passivo ao seu toque. Ela também pode nos dar a sensação de afogamento. Afogamento em nossas próprias águas. Fonte da vida que possui a morte, gerando o eterno ciclo da vida. O copo d'água, símbolo moderno da última chance. A gota d'água, símbolo que fatalmente detonará uma mudança, uma transformação, uma revolução. Água purificadora, água do batismo, água espelhando o mundo e Narciso. "Quanto mais profunda é a água mais claro é o espelho" (Gaston Bachelard). O enamorado, mais do que esfomeado é um ser sedento, insaciável. Mergulhado na água, dela sente sede. Não há como escapar. A água é o símbolo do enamorado.

Nada mais poético e trivial do que um enamorado receber um envelope. Um envelope vermelho. Uma carta de amor? Uma carta do amado? Uma carta de adeus? Um bilhete com o novo telefone? Essa seria a função primeira destinada aos espectadores. Que eles achassem que aqueles sujeitos apaixonados estavam recebendo uma carta de seu amor. Mas na verdade, além disso, os envelopes continham instruções para o ator realizar no improviso. Cada envelope continha um papel com alguma tarefa a ser cumprida pelo ator. Decidimos nessa primeira fase de apresentações da peça que os atores saberiam previamente as instruções, mas não saberiam qual pegariam naquele dia. Assim, escolhemos quatro tarefas: falar o texto à beira de um abismo; falar ao pé do ouvido de algum espectador; falar o texto diretamente a um companheiro de cena; colocar a música que achasse conveniente no momento. Além dessas quatro tarefas que eram distribuídas diariamente e ao acaso para os atores, tínhamos outros três envelopes que continham as seguintes informações: beijo; abraço; aperto de mão.

Esses envelopes ao contrário dos demais que acionavam individualmente algum ator, eram sinais para que o coletivo passasse a agir conforme seu conteúdo. Era o único momento em que se instaurava uma ação coletiva de maneira arbitrária, de fora para dentro. Ao receber qualquer um dos envelopes o ator, em seu tempo, do modo que lhe parecesse mais conveniente, dialogando ou não com o todo da cena, deveria realizar sua tarefa. O envelope, objeto valioso que obrigava o ator a agir, interagindo com aquele novo dado que a qualquer momento aparecia em seu desenvolvimento imagético-cênico, transformando-o. Na próxima temporada de "Amor de Improviso" as tarefas não serão conhecidas pelos atores previamente, o que aumentará o mistério que por si só os envelopes guardam, deixando, ainda mais, os atores em estado de alerta que, por sua vez, vivifica, torna presente suas ações.

Músicas

Sempre com a intenção de tornar o ator autor de todo processo criativo, entendendo-se como autor aquele que faz opções, que escolhe na infinidade de possibilidades que o tema proporciona (para mim, criar é saber optar); propus aos atores para que, cada um, selecionasse uma música para fazer parte da trilha sonora da peça. Essa música poderia ser de qualquer estilo, cantada ou instrumental, clássica ou popular, melódica ou atonal, mas que guardasse em suas características elementos que "dissessem" muito aos atores. A música deveria ser para eles valiosa, prenhe de significados. Que rapidamente

instaurasse um atmosfera desejada. Música com força instaladora para o ator, que lhe acionasse os materiais interiores. Que afetasse seu emocional: muito já se sabe do quanto a emoção encharca os sentidos, diminuindo, muitas vezes, o estado consciente das pessoas: mas era isso que realmente me interessava, “Amor de Improviso” é uma peça improvisada, cabe aos atores optar a cada segundo, o que eleva e muito seu estado de vigilância, de atenção: a opção pois, é feita pela consciência, e quando a consciência se emociona (a consciência emocionada) há uma contradição intrínseca que nos proporciona a sensação de complementaridade, de integridade, de plenitude. É o entrelaçamento das forças apolíneas e dionisíacas. Quando não distinguimos mais o que é razão e sensibilidade, quando tudo parece ser uma coisa só, quando a gente e as coisas se esclarecem.

Esse estado, Consciência Emocionada (ou Emoção Consciente), é o ideal que procuro em meus trabalhos. É dessa forma que quero me comunicar com o público. É esse estado que desejo proporcionar ao espectador. Pois sei que ele gera transcendência e reflexão. Devaneio e realidade. Mudança. Faz com que cada um, artista ou espectador, se desenvolva como a Terra no Sistema Solar. A Terra (indivíduo) que gira em torno de si mesmo (rotação), ao girar, como todos os outros planetas do sistema solar, em torno do Sol (translação), que gira com outros sistemas que geram a galáxia, que gira com outras, e assim por diante, criando o que entendemos por Universo. Um movimento giratório em espiral, sem fim, que revela o “em si” e o “para os outros”, o interno e o externo, o indivíduo e o coletivo, a metonímia e a metáfora.

A música tem essa capacidade. Ela opera em regiões não totalmente racionais nem emocionais. Ela liga, é a ponte entre essas grandezas. Dessa forma, cada ator vasculhou em seu repertório musical aquela que mais lhe interessasse, que mais lhe estimulasse. Assim, apareceram músicas de vários estilos. Todas sobre o tema Amor. Antigas ou contemporâneas. Samba, blue, jazz, pop, rap, rock, chorinho, reggae, adágios e árias. Interessava essa salada musical. Essa mistura proporcionaria atmosferas distintas. Serviriam à afirmação da emoção, à ironia, como contra-ponto, como agente instalador. A peça receberia assim, tonalidades diferenciadas, cadências, pulso. Contemplaria a paixão, a agressividade, a resignação. O desespero, a satisfação, a harmonia. O gozo, a ilusão, a alienação.

De PortsHead a Gretchen, de Lou Reed a Chopin, de Phillip Glass a Apocalyptica, todas as músicas poderiam ser manipuladas livremente durante o espetáculo pelo condutor e também .pelos atores, quando recebiam a tarefa, através do envelope que trouxesse essa tarefa. Nesse momento o ator deixaria de executar o Campo de Visão Livre, se dirigiria ao aparelho de CD, e colocaria a sua música: a trilha sonora do seu romance. Depois retornaria ao Campo de Visão e passaria a agir de acordo com tudo que aquela sonoridade lhe trazia como fonte inspiradora. Por outro lado, os outros atores deveriam também se relacionar com aquela informação musical e agir mediante seu entendimento, sua apropriação. A trilha sonora especialmente executada para um ator se tornava então a trilha sonora de todos, gostassem ou não, agindo como elemento afirmador de seu percurso ou contrário à sua expectativa do momento. Os atores em “Amor de Improviso” a todo e qualquer momento são obrigados a se relacionar com

qualquer estímulo, buscando, nesse processo, agir de maneira “verdadeira”, coerente com a seqüência de esboços que naquele dia vinham desenhando no espaço. Nem sempre uma música cantada pela Marilyn Monroe satisfaz um ator que tem como texto uma passagem de Santo Agostinho. Assim como Chopin pode conflitar com um texto de Peter Handke. Essa trilha sonora colocada por cada ator para satisfazer sua evolução cênica, instantaneamente desarticulava o restante dos atores, causando um desequilíbrio. Esse desequilíbrio era muito bem-vindo pois forçaria os atores a rapidamente reverem seus percursos e transformá-los de acordo com a nova informação.

Durante as apresentações porém, percebi que muitas vezes a contribuição sonora de cada ator poderia estar sujeita ao todo atuante e não somente ao seu percurso. Assim, permiti que os atores ao receberem o envelope com a tarefa de colocar uma música colocassem aquela que melhor satisfizesse a atmosfera do momento, seja pela sua afirmação, aprofundado-a, seja na negação, desestabilizando-a. Isso interessava pois era mais um meio pelo qual eu estimularia nos atores a capacidade de perceberem o todo e a si próprios simultaneamente. Que não se perdessem em materiais subjetivos e perdessem contato com o todo da cena. Que desenvolvessem um “olhar de fora”. Esse “olhar” está nas bases do Campo de Visão. Os atores ao passarem pelo seu processo técnico de aprendizagem já o desenvolvem, mas como o tema Amor é por natureza, individual, muitas vezes os atores mergulhavam em seus interiores e esqueciam o em torno, rompendo com o mundo exterior.

Como se trata de uma peça improvisada, era necessário, pelo menos, que o ponto de partida e a finalização fossem previamente estudadas e mantidas em

todas as apresentações. Assim decidimos, sempre, começar com uma mesma música e finalizar o espetáculo com outra que também seria a mesma todos os dias. A música que escolhi para iniciar o espetáculo foi “Tristesse” de Milton Nascimento e Telo Borges, cantada pelo próprio Milton Nascimento em dueto com Maria Rita Mariano: uma história de amor como tantas, mas com belo arranjo sobre uma melodia condizente com o seu título, além de traduzir em sua letra atitudes emocionais que os enamorados em montanha russa gritam, lembram, agem, balbuciam.

O espetáculo começa com todos os atores no Ponto Zero do Campo de Visão que escutam toda a canção. A certo ponto da música, previamente estipulado pela direção, eles invadem o espaço cênico e o improviso começa definitivamente. “Tristesse”, assim serve como elemento instalador de atmosfera, além de injetar imediatamente, através de sua letra, a história de amor que cada ator passará a vivenciar, além, é claro, de sintonizar o espectador com o material que passará a fruir esteticamente.

A música que selecionamos para encerrar o espetáculo foi “As horas” de Philip Glass. Embora esse compositor há muitos anos venha me fascinando com suas ricas variações orquestrais sobre mesmas células musicais e já havia escolhido partes de sua vasta obra para trilha de meus espetáculos, ele no momento dos ensaios se mostrava plenamente pela primeira vez a uma boa parte do elenco. Eles amparados pelo filme “As Horas”, descobriam Philip Glass, que havia composto a trilha sonora. Sua música fazia um enorme sentido para aquelas pessoas naquele momento de suas vidas. A grande maioria compreendia naquelas frases musicais a intensidade necessária para desenvolver o tema

proposto. Ela magnetizava, sublimava os problemas emocionais ao mesmo tempo em que jogava o ator com a cara no chão. Ao executa-la nos ensaios era nítida a transformação que ela causava nos atores. Ela acendia, incendiava, calava, mobilizava. Não podia abrir mão dessa força, a força que toda descoberta traz em si. Além de tudo isso, ela servia muito bem ao final do espetáculo, pois como se sabe, a música de Philip Glass tem como característica a repetição de frases musicais. Essa repetição lança sua sonoridade no tempo, é como se o Tempo fosse o grande articulador de suas notas musicais. E em nosso improviso de amor sabíamos que as coisas não se acabam, que elas permanecem, se repetindo, variando, mas mantendo-se fieis às suas essencialidades. O Amor é mais uma grandeza dominada pelo Tempo e a música de Philip Glass, além de possuir enorme poder de criação de atmosferas, lançava os pequenos esboços daquelas histórias de amor no Tempo, oferecendo a sensação de permanência, de constância inconstante, de coisa atávica, inerente ao ser humano.

Figurino

Durante o processo de experimentação do Campo de Visão Livre como Linguagem que desembocaria no espetáculo “Amor de Improviso”, pedi aos atores que, aos poucos, começassem a pesquisar as roupas que porventura seus “personagens” vestiriam. Que eles não partissem de uma concepção pré-estabelecida do figurino e então desenvolvessem aquelas personas. Ao contrário, que primeiro procurassem vivenciar, experienciar o jogo do Campo de Visão, que

começassem a articular o texto em todas as suas possibilidades, que compreendessem e realizassem uma série de esboços daquelas entidades, que acionassem sua imaginação estimulada pela vivência e reflexão dos procedimentos realizados, para depois começar a visualizar como, de que modo aquelas pessoas se trajariam.

Assim, a certa altura dos ensaios, pedi para que os atores trouxessem as peças de roupa que formariam a visualidade de seus personagens. Desse processo o que se viu foi uma diversidade de figurinos que não traziam nenhum tipo de coerência estética entre eles. Não havia unidade estética. As roupas não compartilhavam do mesmo olhar, ao contrário, cada uma delas era fruto da vivência pessoal de cada ator e de sua criação. Roupas com cortes modernos, roupas com sobreposições de tecidos diversos, roupas do dia a dia, roupas de gala, roupas de décadas passadas, pijamas, pedaços de roupa, insinuando antes um estado do que uma existência, roupas que tendiam a uma abstração, tons e texturas que estimulavam o ator não pelo seu acabamento formal mas pelas suas características. A vivência do Campo de Visão estimula a imaginação do ator que apenas vê aquilo que é necessário, intrinsecamente o que é necessário, sem se preocupar com acabamentos formais, esteticistas. Esse acabamento é exercido pelo olhar do figurinista, pelo encenador muitas vezes, mas aqui, como o trabalho nasce e se finaliza no ator, este tipo de preocupação é secundária.

Como não temos uma circunstância concreta, um percurso previamente estabelecido para os personagens, o que sobra é uma atemporalidade que trafega simultaneamente entre a objetividade realista e o devaneio subjetivo. Não importando lugar, época, ação concreta ou abstrata. Alguns figurinos revelam

personagens cotidianos atados a problemas imediatos, outros revelam antes um estado de espírito, uma impressão, uma sensação interna, uma tentativa de concretização exterior de materiais internos.

Alguns atores foram transformando esses figurinos durante os ensaios. À medida que compreendiam melhor seus personagens, seu poder de visualização externa aumentava. Iam reelaborando suas vestimentas. Trocando peças de roupa. Mudando as cores. Os tecidos. Sobrepondo peças de roupa até encontrarem aquilo que verdadeiramente condizia com suas expectativas. Com certeza os textos traziam muitos ingredientes para essa investigação. A forma como eles tratavam o tema lançava o ator por caminhos parecidos ao pensarem seus personagens e suas vestimentas. Assim, um texto que diz que o "enamorado" está na cama infinitamente à espera do outro, a idéia de vestir um pijama amarrotado é pertinente, ainda mais se o pijama pertencer ao outro. Parece até óbvio, mas na soma de todas as informações simultâneas que o espectador recebe, esses ingredientes diretos servem como balizas para compreensão. Um personagem de uma história de Thomas Mann, que se percebe atraído por uma figura do mesmo sexo, tem como sua roupa um terno impecável meio fora de moda, que condiz com o estado de opressão que o personagem atravessa. Assim como uma mulher de Clarice Lispector traz como roupa uma saia de voille tendo por cima um corpete vermelho: antes impressão do que realidade.

Esses figurinos seriam dispostos fora do espaço cênico e a certa altura da peça os atores os vestiriam. Antes, no início do espetáculo, os atores teriam outro figurino. Acreditávamos que deveríamos elaborar um figurino simples, que desse a

idéia de unidade. Que não parecesse um uniforme, mas que colocasse todos os participantes em uma mesma freqüência. Que revelasse antes o ator e não a suposta personagem que desenvolveria. Nesse primeiro momento, desde o Ponto Zero inicial do espetáculo, queríamos que a platéia percebesse, de certo modo, que se tratava de atores que se desenvolveriam ante seus olhos. Que à medida que evoluíssem, aos poucos, começariam a ficcionalizar, a enredar a partir das informações contidas no texto de cada um e da seqüência de ações e gestos realizados no Campo de Visão. O ator partiria de si para chegar a um esboço de personagem. Partiria dele mesmo para chegar a ele mesmo transformado pela experiência ficcional criada também por ele. Quando o ator percebia que já tinha construído todo um imaginário e realizado ações que o concretizavam, ele se dirigia até onde estava seu figurino e o colocava, voltando à cena agora com todo o formato de seu personagem.

O figurino, assim, era o máximo da exterioridade do ator em construção de sua personagem. Ele arrematariа todos os procedimentos internos e abstratos, externos e concretos, que o ator até então tinha desenvolvido. Ele seria, a partir daí, um traço definitivo para o ator e para o espectador que o estava acompanhando. Depois que o ator vestia o figurino ele definia muitas coisas. O ator não mais agia, como todos os outros, com um mesmo tipo de caracterização exterior em forma de roupa. Os movimentos gerados por ele ou pelos outros, dentro das regras do Campo de Visão, não pareciam agora tão coletivos. Quando o ator veste a roupa de seu personagem ele se individualiza mais. A distinção é mais clara e contundente. O Campo de Visão ganha em plenitude, pois está em suas origens a questão da individualidade em relação à coletividade. O indivíduo

inserido em um coletivo sem perder suas características individuais. A relativização tempo-espacial se amplifica, pois vemos pessoas de momentos diferentes, em estados emocionais diferentes, em lugares distintos a agirem livremente a partir de seus campos de visão.

A definição do figurino pode parecer limitadora em um primeiro momento, pois parece que cristaliza, pontifica algo antes mais aberto e sujeito às impressões do espectador, mas, na verdade, ela propiciava a abertura de um universo concreto, com qualidades agora mais reveladas, com uma dimensão tempo-espacial mais objetiva, que serviriam de base de lançamento para que o ator desenvolvesse sua construção, e como código mais claro, para que o espectador fruísse a evolução dos personagens e suas histórias.

O figurino também propiciava a concretização para os espectadores da relação casual, espontânea, que o Campo de Visão oferece. O encontro de realidades diferentes salta aos olhos. Claramente agora um ator utiliza o outro como objeto. O diálogo de universos distintos se dá amplificando a monologia do sujeito enamorado. Quanto mais definido o enamorado, maior era a possibilidade de apreensão de suas particularidades, de suas características advindas do texto e do ator em relação a ele. Mais o ator se confundia com seu enamorado criado. Criador e criatura se confundindo até não percebermos a distinção. Um processo de ficcionalização de si mesmo, quando sujeito é somente sujeito, não existindo objeto. Quando a idéia clássica de personagem caduca. Quando o ator se insere de maneira verdadeira no mundo, de acordo com seu ponto de vista dentro de seu Campo de Visão das coisas.

Pois não podemos esquecer que mais de 70% da gestualidade e da movimentação advém do outro, cabendo ao ator apropriar-se desse material usando-o ou não, transformando-o ou não, mas sempre exercendo seu poder de opção que nada mais é do que fazer rápidos julgamentos a respeito deles, de acordo com seu ponto de vista. Esse procedimento aumenta o senso de responsabilidade do ator, pois ele é quem determina suas escolhas e seu desenvolvimento, e somente ele pode responder por suas conseqüências.

O Condutor

Quando comecei a elaborar esse novo espetáculo, ainda envolvido no processo e criação de “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, não tinha certeza se a presença de um condutor na cena seria bem-vinda. O Campo de Visão em sua fase de exercício improvisacional instrumentalizando o ator necessita e muito dessa figura que, com isenção, oferece estímulos significativos para os atores. Ele encaminha tanto o indivíduo quanto o coletivo por paragens que eles começam a esboçar mas que não compreendem totalmente. Ele grifa, com suas interferências, acontecimentos reveladores, ajudando no processo de conscientização que o ator desenvolve durante a ação.

Eu não sabia ao certo o que uma figura com algum poder de articulação poderia contribuir para o espetáculo. O quanto ele desviaria a atenção do espectador apenas para as suas ações. Se sua interferência seria apenas ruído ou se realmente organizaria a evolução improvisada.

Quando expus a idéia aos atores eles imediatamente sanaram minhas dúvidas, pois com muita certeza eles se colocaram a favor da presença do condutor em cena. Nessa certeza tinha um misto de crença na função que ele exerceria no espetáculo e uma insegurança que necessitava da minha presença concreta, como grande articulador do Campo de Visão e sabedor da proposta inusitada de criar um espetáculo totalmente improvisado, para poderem ter algo em que se apoiar. Exatamente por perceber profundamente essas duas tendências resolvi assumir a responsabilidade de colocar o condutor como parte integrante da obra. Eu como diretor artístico de um grupo de teatro precisava satisfazer as necessidades da nova criação, de um lado fundamentando a importância artística do condutor, e de outro, precisava colocar-me completamente à disposição em auxiliar os atores em suas fragilidades e inseguranças que a simples idéia de uma peça como essa revela.

Os atores perceberam a responsabilidade que estava em suas mãos. Uma peça assim faz do ator senhor de quase todas as opções. A exposição é muito maior, porque viva e sujeita ao imponderável do improviso. Um pequeno equívoco na condução ou na escolha pode parecer uma hecatombe na cabeça do ator. A minha presença na cena, de certo modo, serviria de liga, seria uma estrutura segura, que dava a impressão de as coisas não cairiam.

Como o trabalho seria desenvolvido através do Campo de Visão, naturalmente comecei a conduzir os ensaios, como sempre fazia antes da investigação de criação de Linguagem, a partir dele. Em toda primeira fase dos ensaios conduzia de maneira tradicional oralizando algumas informações à medida em que eles desenvolviam suas ações. Nessa fase, estávamos no

processo de investigação do texto na dinâmica do Campo de Visão. De vez em quando, aqui e acolá, interferia na cena para impulsionar algum ator, grifar o que fôra bem sucedido, transformar a atmosfera da cena, conduzi-los a alguma situação limite.

Nessa etapa (a do texto) o Campo de Visão Livre proporcionava verdadeiros diálogos entre os textos que nasciam de forma espontânea e muitas vezes surpreendentes. Desses diálogos intertextuais novos sentidos apareciam. Os textos ganhavam em significados. Os atores descobriam outras possibilidades de articulá-los e vivenciá-los. Como todos os textos tratavam do mesmo tema, muitos continham respostas para outros; uns ironizavam as palavras do outro; alguns afirmavam o que o outro dizia, ampliando sua conotação emocional. Quanto mais os atores dominavam seus textos e os dos outros, mais diálogos surgiam. Diálogos entre realidades distintas, entre personagens que não se conhecem e que não estão no mesmo espaço ficcional. Mas que estão sujeitos ao mesmo tipo de vicissitude, pois sofrem das dores e das delícias do Amor. Isso foi se desenvolvendo durante as apresentações até chegar um dia que durante alguns minutos os atores criaram verdadeiros diálogos, usando somente as palavras de seus textos: as frases escolhidas eram todas em primeira pessoa e na somatória delas o que se viu foi um momento verdadeiro de distanciamento crítico em relação ao estado que os personagens estavam naquele momento, o que gerou uma forte reação da platéia completamente identificada com aquela situação.

Ao condutor caberia como primeira função a inserção dos objetos na cena. Ele, a qualquer momento que lhe aprouvesse, traria o revólver, ou o giz, ou a jarra

d’água e de alguma forma os colocaria à disposição dos atores. Ele podia simplesmente dar o objeto ao ator ou agir com o objeto de alguma forma para instigá-lo. Não havia seqüência previamente elaborada nem ensaiada. O condutor ofereceria o objeto para o ator que naquele momento ele julgasse mais adequado. O ator nunca tinha certeza de que objeto receberia naquele dia, nem se receberia algum objeto. Conforme o improviso se desenvolvia, o condutor com seu olhar de fora interferia do jeito que melhor lhe conviesse.

Por outro lado, o ator recebia aquele objeto e deveria adequá-lo a ação que estava fazendo no momento. Deveria se apropriar do objeto e de alguma forma circunscrevê-lo em sua dinâmica. Manipular o objeto como parte integrante de seu imaginário, buscando através dele a síntese de algum conteúdo, tanto semântico quanto psico-físico, que sua presença oferecia. O ator deveria se relacionar com o objeto de acordo com suas características e seus significados. Poderia transformar o sentido do objeto, dar-lhe novas possibilidades, novas utilidades, tratá-lo como símbolo ou como ferramenta para alguma ação contundente que necessitava de sua presença. Deveria estabelecer diálogos entre o objeto e o texto, reagrupar sentidos, grifar sentimentos, catalisar estados emocionais que a concretude do objeto proporcionava.

O condutor, ensaio após ensaio, apresentação após apresentação, aos poucos, aprendia também a maneira que cada ator se relacionava com cada objeto. Quais eram as abordagens naturais e seguras que o ator realizava em relação ao objeto. Quais os objetos que o ator se sentia confortável ao receber e quais que sentia dificuldade em se relacionar. Após essa apreensão cabia ao condutor optar entre afirmar a realização do ator pela segurança e estabilidade ou

desestabilizá-lo em busca de uma nova descoberta que somente a chegada de um objeto que não era bem-vindo naquele momento de sua execução, poderia acarretar.

O condutor, por exemplo, poderia oferecer o revólver em um momento em que o ator estivesse em gozo em relação ao bem amado, denotando a ele um dado de realidade ilusória, transformando seu sonho em pesadelo. Por outras vezes ele podia jogar uma jarra inteira de água sobre o corpo do ator para que ele com isso se relacionasse e ativasse mecanismos criativos que poderiam estar passivos, em ponto morto. O condutor poderia ao contrário oferecer o objeto certo na hora certa, amplificando o sentido que o ator vinha desenvolvendo em seu imaginário e que precisava da presença do objeto para ganhar a concretude do seu significado para o espectador.

Ou seja, o condutor é além de um estimulador, um conhecedor dos dispositivos internos do ator. Ele precisa conhecê-los profundamente, compreender suas escolhas, perceber seus maneirismos, saber como interferir de acordo com cada ator, saber que um tipo de estímulo pode funcionar para um e não para o outro. O condutor precisa ter domínio de todos os textos dos atores para compreender o melhor momento de grifar ou transformar seus sentidos com sua interferência. Sua presença deve visar sempre a soma de significados. Estabelecer pontes entre o ator e a platéia. Estabelecer pontes entre os atores. Denunciar uma suposta mentira do personagem, um auto-engano. Confortar um momento de crise se isso lhe parecer conveniente. Instaurar a crise.

O condutor por ser o único que tem a possibilidade de distanciamento absoluto da dinâmica, deve estabelecer uma tal sintonia de percepção em relação

à cena e audiência que sua interferência deve sempre, por menor que seja, promover um diálogo mais contundente entre eles, favorecer o ato de comunicação. Alertar aos atores que seus conteúdos devem significar para alguém, para que eles não se percam em sensações e impressões tão internalizadas, pois o tema favorece, que não travam contato com nada nem com ninguém. Alertar, com sua presença, aos espectadores, que se trata de um outro tipo de teatro, sem enredo, sem trama, sem continuidade causal e que ele exerce uma função detonadora de sentidos casuais de acordo com seu ponto de vista, da mesma forma que os espectadores devem estabelecer suas próprias associações. Ele ajuda o espectador a compreender o meio pelo qual ele deve fruir a obra.

O condutor também deve saber a hora de se retirar da cena. Sua presença é marcante, pois ele traz sempre alguma novidade. Depois de um tempo de espetáculo o espectador já sabe que quando o condutor aparece algo vai acontecer. O condutor puxa foco. Ele cria expectativa. Ele pode se tornar o protagonista se não tiver cuidado. Ele exerce a função de condução, ele não possui texto previamente selecionado, ele não tem nada a contar, ele não está no paredão emocional, nem precisa a todo e qualquer momento construir sentidos revitalizadores para sua ação. Sua posição é confortável em relação aos outros atores.

Por tudo isso ele deve saber o momento em que sua presença é necessária. Ele tem de perceber o momento em que a cena deve ser configurada apenas pela presença dos atores e seus universos poéticos. Ele deve deixar que esses universos poéticos pessoais amadureçam tanto para os atores quanto para os espectadores. A cada dia os atores precisam de um tempo diferente para poder

alcançar estados significativos. Existe um tempo de maturação da cena que deve ser respeitado. Os atores precisam desse tempo para se compreender no improviso. Para perceberem os diversos graus energéticos. Sentir a intensidade do outro para poder se relacionar no Campo de Visão.

Eles começam a construir de maneira aleatória e pessoal suas poéticas e o espectador começa a fazer associações. Essa construção demanda um certo tempo para criar seus alicerces. Se o condutor interfere de maneira prematura, ele pode desarticular um sentido valioso que estava se erigindo. Com sua grande força de construção/desconstrução ele pode desarticular negativamente algum significado sutil que se estabelecia, por exemplo, entre um ator e algum espectador preso a sua ação.

Cabe também ao condutor transformar a atmosfera da cena por meio das músicas previamente selecionadas. Ele pode, a qualquer momento, colocar uma música ou deixar a cena sem nenhuma sonoridade a não ser aquela criada pelos atores. Ele pode interromper a execução de uma música que porventura esteja tocando. Aumentar seu volume, deixar com volume bem baixo apenas para servir de “cama” climática. Usar a música como personagem, prenhe de significados que devem ser comunicados ao espectador e também aos atores, ou simplesmente gerar com ela uma atmosfera.

No começo do processo e durante as primeiras apresentações tínhamos como regra que todas as músicas colocadas seriam previamente conhecidas pelos atores. Seria uma forma deles se relacionarem com algo conhecido, o que aumentaria seu poder de diálogo. Por exemplo: quando dançamos uma música que conhecemos bem, podemos tirar maior proveito coreográfico dela. Sabemos

suas viradas, o momento do refrão, o momento que entram os metais, etc.. O conhecimento a favor da criatividade. Apostávamos nisso. Mas durante as apresentações de nossa temporada, resolvi, sem avisar os atores, trazer a cada dia pelo menos umas duas músicas que não estavam em nossa lista. Sentia que o conhecimento de algumas músicas, ao invés de favorecer a criação, levava os atores a uma letargia acomodada. Não os revolucionava. Gerava o desgaste do conhecido. Acabrunhava os sentidos.

As novas músicas, ao contrário, impunham aos atores um estado de alerta, de prontidão, que revigoravam sua criatividade. Se eles não se relacionassem com o novo material poético se fragilizariam. Assumiam dessa forma novamente o controle ativo de sua evolução na cena. Novas opções deveriam ser feitas. Eu escolhia de propósito algumas músicas que sabia não serem do conhecimento mais imediato dos atores, ou pelo menos que não fizessem parte de seu repertório comum. Músicas com forte teatralidade, com sonoridades inusitadas, arranjos sofisticados, mas sempre dentro do tema de Amor.

Se estávamos nos propondo um improviso, que aos poucos nos lançássemos ao improviso total, sem nenhuma rede de segurança. As músicas previamente estabelecidas foram se tornando redes de segurança burras, limitadoras de criatividade. O vôo do ator, na verdade, era seguro demais, mesmo eles ainda hoje achando que não. É impressionante a capacidade de adaptação do ser humano. Essa adaptação leva sumariamente à acomodação. O improviso, ao contrário, traz a idéia da ousadia. Não pode haver situação confortável. A tensão nesse caso é mobilizadora. Ela desarticula o senso comum. Ela nos cega para que possamos enxergar de fato. Essa ousadia em vez de parecer juvenil,

arrebatada e inconseqüente, oferece ao ator um sentido de responsabilidade que assume inevitavelmente as conseqüências de suas opções. A tendência a cada nova apresentação de “Amor de Improviso” é tirar essas redes de segurança que privam o ator de realmente experimentar a sensação de vôo por ele criada e que verdadeiramente não possui plataforma de desembarque.

Com a seqüência de apresentações de “Amor de Improviso”, eu como Condutor comecei a perceber que poderia me relacionar mais com a platéia. Fazer com que ela se aproximasse do espetáculo. Que se colocasse verdadeiramente como se fosse uma daquelas pessoas enamoradas. O tema já favorece muito essa aproximação. Ninguém sai ileso após uma bateria de sensações, pensamentos e indagações a respeito do Amor. A identificação é imediata, eu a tinha em meu favor. O Condutor poderia, de certa forma, ser também um condutor do público. Conduzi-lo não somente ao oferecer dados para fruição da obra, como já dito acima, como também, para se sentir um participante do jogo do Campo de Visão. Que mesmo com um olhar distanciado se envolvesse de tal forma que, ao término da execução da peça, carregasse a impressão de também tê-la vivenciado em sua pele, em sua carne. Conduzir o espectador para uma jornada particular, pessoal, subjetiva, onde se defrontasse com alegrias e mazelas que a cena lhe mostrava. Colocá-lo em situação. Como se o mágico “Se” de Stanislavski fosse usado não para o ator mas para o espectador. Ajudar a tornar todo o ambiente repleto de sujeitos enamorados. Atores e espectadores, todos, enamorados.

Ao mesmo tempo e contraditoriamente o Condutor estimulava a platéia a ser participante da estrutura do espetáculo. O Condutor conduzia o espectador

para, também ele, se tornar um condutor do espetáculo. A certa altura, os envelopes com as instruções destinadas aos atores, eram oferecidas pelo Condutor não aos atores mas a alguns espectadores. Estes liam o conteúdo do envelope e invadiam a cena à procura de algum ator, que mais lhe interessasse no momento, e o entregariam o envelope. A ele também era oferecida a possibilidade de optar, de ser um condutor. O espectador ao mesmo tempo, enamorado e condutor. Inserido na estrutura e dela também seu construtor.

Dessa forma desenvolvíamos no espectador, simultaneamente, um processo de alta identificação e um olhar clínico, distanciado. Ativávamos seu emocional ao mesmo tempo em que exigíamos uma postura crítica, racional com o espetáculo. Ele também se tornava sujeito e objeto. A ele era oferecida a real e concreta possibilidade de ser autor e personagem da obra.

Como optamos por desenvolver o espetáculo diante do público, cientes de que queríamos uma obra que fosse o processo criativo, parecia-nos determinante travar algum tipo de interlocução com os espectadores ao final das apresentações. Em alguns debates, cruciais para que compreendêssemos melhor a trilha que estávamos criando, a figura do Condutor foi muito debatida. Como ele é o único que veste roupa preta, que não muda de figurino durante o espetáculo, que entra e sai do espaço cênico a hora que quiser, que interfere na ação dos atores a qualquer hora e de qualquer maneira, sua figura torna-se misteriosa e pronta para diversas interpretações. Para muitos ele parecia a própria manifestação do Amor, como se a somatória de todas aquelas personas resultassem nele. Ou que cada personagem vivenciasse uma de suas histórias, fosse uma de suas inúmeras facetas. Para outros ele seria como um Deus, ora cruel, ora dócil, a manipular

como títeres os humanos a seu bel prazer. Uma Afrodite caprichosa gozando com seu poder. Para outros, ainda, se tratava de uma entidade existente em cada uma das pessoas. Suas ações eram como se fossem manifestações internas do indivíduo: vontade e contra-vontade se debatendo de acordo com as circunstâncias vividas pelo personagem. E ainda outros enxergavam nele uma ferramenta de linguagem com a precisa utilidade de ser uma fonte geradora de estímulos.

Muito ainda há para se descobrir nessa figura marcante existente em “Amor de Improviso”. De qualquer forma todas as impressões dos espectadores acima colocadas, para nós, antes de parecerem díspares e contraditórias, são complementares. Além delas, a pessoa que exerce o papel do Condutor é um ator, também autor de uma dramaturgia no espetáculo, que tanto no início quanto no final da peça se posiciona junto com todos os outros atores no Ponto Zero do Campo de Visão. Ele, na condição de ator e não somente de Condutor, também é um indivíduo que vivencia o turbilhão do sujeito enamorado. Simplesmente um indivíduo, um igual. Na verdade acreditamos que o Condutor seja tudo isso e mais alguma coisa que ainda estamos por descobrir. Ele carrega uma força vital que deve ser muito bem balanceada durante as apresentações para que não se torne o centro nervoso do espetáculo. E se porventura ele o for, que o seja, mas tendo sempre em mente que o improviso tem como princípio estar sujeito às mais diversas interpretações e que são elas sua razão de ser.

O jogo e sua dinâmica

"Amor de Improviso" é um grande jogo teatral improvisado que tem como alicerces de linguagem o Campo de Visão Livre. A partir de algumas fotos do espetáculo mostraremos como sua dinâmica se estabelece em suas variações, levando em conta as figuras dos atores e do Condutor e também da manipulação e apropriação de objetos e figurinos.

Foto 1

A Foto nº1 mostra o Condutor se acercando de uma atriz de maneira sedutora, provocando sua libido, fazendo com que imagine que se trata do ser amado, mas na verdade o que ela recebe em suas mãos é um revólver, frio e duro, que a transformará imediatamente. O revólver instaurará nessa personagem uma necessidade de resolução imediata. Ela, depois de ser ludibriada pelo Condutor, com o revólver nas mãos, sai à procura de seu amado para selar definitivamente sua relação. A Foto nº2 mostra aquela mulher, ameaçando com seu revólver um homem deitado no chão, à sua mercê. Na verdade ele não é, verdadeiramente seu objeto de desejo, ele

Foto 2

é um outro enamorado que naquele momento serve como objeto àquela atriz-personagem. Na cabeça dela, em seu delírio, ela o vê como a pessoa que ama e o subjuga pois é o que julga ser necessário para se livrar definitivamente de seus problemas. Ele, o ator, aceita o jogo proposto pela atriz-personagem, e passa também a modificar seu desenvolvimento cênico passando a se adaptar àquele novo estímulo, que fatalmente transformará seu personagem. Essa foto também mostra outras relações sendo criadas simultaneamente, espontaneamente. Universos distintos que se desenvolvem em um mesmo quadro cênico que o espectador contempla e seleciona de acordo com sua vontade. Na Foto nº 3, bem próximo à mulher com seu revólver, um outro casal, em uma outra realidade, desenvolve em Campo de Visão, uma seqüência de gestos: como se estivessem se banhando, se purificando, com restos de água despejada no chão. O que o espectador vê nesse momento são dois universos distintos, muito próximos, ambos realizando ações intensas: um com uma mulher, com seu objeto, a utilizar um outro ator-personagem como objeto; e outro com um homem e uma mulher, realizando o Campo de Visão em busca de salvação a partir do elemento água. Os dois universos poéticos criados naquele instante oferecem ao espectador a

Foto 3

possibilidade de criar um terceiro universo poético a partir de seu ponto de vista, de seu repertório de experiências vividas.

A Foto nº4 mostra o casal que estava se banhando, ainda em Campo de Visão, olhando para a moça a ameaçar o homem no chão. Nesse instante os dois universos poéticos interagem. O casal deixa de fazer o que estava fazendo e olha e escuta o texto que a mulher diz com o homem a seus pés. É bom notar que as expressões do casal são distintas: eles estão em Campo de Visão mas se relacionam tanto com a água quanto com a mulher de maneiras diferentes, de acordo com seus processos imagéticos pessoais. Dessa interação espontânea, criada no momento e que jamais se repetirá em outra apresentação, os atores criam uma nova situação dramática. O gesto e as palavras daquela mulher serão levadas em conta por aquele casal de atores que continuará sua ação estimulados pelo que viram e ouviram. Na Foto nº5 vemos o casal rompendo com o Campo de Visão e, estimulados pelo que acabaram de experienciar, dão

Foto 4

Foto 5

seqüência às suas ações tomando um como objeto do outro. Enquanto isso, a mulher continua a subjugar o homem agora algemado e um outro casal ao fundo se relaciona também de maneira violenta à procura de encontro, de solução.

Foto 6 Foto 7 Foto 8

As Fotos nº6, nº7 e nº8 revelam momentos em que os atores desenvolvem o Campo de Visão durante o espetáculo. Como já dito, em “Amor de Improviso” é o Campo de Visão Livre que serve como código de linguagem. Os instantes que as fotos revelam surgiram naquele momento porque os atores assim optaram. Não se configuram como marca. Qualquer ator a qualquer momento poderia sair daquele Campo de Visão e dar seqüência à sua ação cênica. O que vemos nas fotos selecionadas é que a exatidão do movimento não se configura. Não se trata de uma cópia do movimento do outro, uma imitação que busque a perfeição. Trata-se de uma apropriação. Quando se apropria algo, instantaneamente nosso material se acopla a ele, transformando-o. Na foto nº6 percebemos um grupo de pessoas que realizam o mesmo gesto, mas com intenções totalmente diferentes.

O que se vê é uma coletividade em um mesmo sentido, com a mesma gestualidade, mas que preserva o indivíduo, sua essencialidade. Um grupo formado por indivíduos e não um grupo estigmatizado, uniformizado, sem dar vazão às suas vontades naturais e particulares. Nem sequer percebemos quem é o ator/atriz que criou o movimento. Não percebemos o líder dessa coletividade. Em “Amor de Improviso” acontecem tantas coisas simultâneas que muitas vezes não notamos o momento em que o movimento, a ação se iniciou, nem muito menos quem foi o verdadeiro criador daquele movimento.

Na foto nº7 vemos duas moças que realizam também o mesmo movimento mas não de maneira perfeita. Aqui, é clara a liderança do movimento. A pessoa da frente é a criadora do movimento enquanto que a de trás, a partir de seu Campo de Visão, a segue. Ela vê a mão levantada mas não enxerga com precisão onde está a outra mão. Ela intui que esteja na barriga e não no pescoço e assim o executa. Não interessa a imitação perfeita, mas utilizar tudo como estímulo criador. Talvez o que interessasse à segunda atriz nesse momento, mais do que o gesto, fosse o ritmo determinado pela primeira, ou então, a idéia de despedida, de aceno a alguém que muito deseja. Em relação a imitação, quando estamos em fase de treinamento do Campo de Visão, e principalmente do Campo de Visão Tradicional, é necessário pedir aos atores que procurem, sim, seguir o movimento do outro com grande fidelidade. Essa exigência além de estimular a interação e a concentração, faz com que os repertórios gestuais sejam ampliados, enriquecendo o material criativo do ator. Na fase de criação e execução do espetáculo, utilizando o Campo de Visão Livre, essa fidelidade não é totalmente necessária, pois o ator

deve e precisa se sentir livre para melhor unir e desenvolver sua interioridade em relação a sua ação externa.

Na Foto nº8 vemos duas atrizes executando um gesto simples mas com grande carga dramática com intenções próximas mas não iguais. O gesto e a intenção são claras, limpas, com senso de proporção, com noção de espaço em busca de uma beleza formal. Essa beleza formal só é alcançada quando os atores desenvolvem um “olhar de fora” capaz de norteá-los durante suas ações. O Campo de Visão traz em seus fundamentos o aprimoramento da noção espacial. Ao se exigir do ator um aumento de sua visão periférica, ao estimulá-lo a desenvolver um campo de percepção, aos poucos esse olhar começa a se estabelecer. Sua ação cênica ganha em qualidade quando o ator adquire esse ”olhar de fora” ao mesmo tempo que está absolutamente envolvido, mergulhado nos objetivos e nas ações do personagem. Quando ele transita livremente em sua dualidade, ou seja, entre o ator-criador e o ator-personagem, razão de ser de qualquer pesquisa que vise o aperfeiçoamento técnico do ator.

As Fotos de nº9 até nº16 mostram uma seqüência de ações que revelam de maneira clara o modo operacional como “Amor de Improviso” se desenvolve. Na Foto nº9 vemos três atores em Campo de Visão, abraçando a si mesmos, se dirigindo para o fundo do palco. Não sabemos quem é o líder do movimento, quem gerou a ação e quem a segue. Lá no fundo do palco uma quarta pessoa, que não fazia parte do grupo inicial, opta por entrar no Campo de Visão e reproduz o mesmo gesto (Foto nº10). A atriz da direita se vira e pronuncia um texto, talvez uma frase de seu texto. A característica do movimento acionou sua necessidade em pronunciar aquelas palavras naquele momento. Na Foto nº11 vemos o grupo

inicial de três atores de frente para os espectadores, com o mesmo gesto revelando suas expressões faciais. Mais uma vez cada um revela através de sua expressividade, modos distintos de se relacionar com a ação. Parece que a quarta pessoa abandonou a idéia do movimento. Optou por deixar de lado aquela seqüência em Campo de Visão. São nesses momentos que o fundamento do Campo de Visão Livre acontece concretamente. A Foto nº12 mostra os três atores já na boca de cena. Parece que a atriz da esquerda começará a dizer seu texto. Os outros dois atores em Campo de Visão com ela, continuam seu processo individual de apropriarem-se do material que é criado naquele instante. Na Foto nº13 vemos o Condutor se aproximando daquela situação cênica. Algo deve ter chamado sua atenção. A atriz agora diz seu texto com clareza, parece que para um espectador sentado bem à sua frente. O Condutor talvez tenha se aproximado pois viu ali uma real possibilidade geradora de sentidos. Uma parte do corpo do ator ao lado dela indica que ainda permanece em Campo de Visão. Na Foto nº14 vemos o Condutor já inserido na "cena", olhando fixamente, também ele, para o espectador que é o interlocutor naquele momento da atriz. Ele se torna seu objeto. O Condutor, com uma postura enviesada parece que protege a atriz-personagem de alguma coisa: parece que do interlocutor. Nessa proteção percebemos uma atitude antes mefistofélica do que paternal. Há também nos olhos do Condutor uma certa malícia, como se estivesse dizendo ao espectador que daquela relação algo de "bom" poderia acontecer. Na Foto nº15 vemos os outros dois atores ainda em Campo de Visão com a atriz da esquerda. Seus corpos psico-físicos parecem agora mais dilatados. Eles reproduzem o gesto da atriz e escutam o texto que ela fala. Não sabemos se perceberam claramente a chegada do Condutor na "cena".

Foto 9

Foto 10

Foto 11

Foto 12

Foto 13

Foto 14

Foto 15

Foto 16

O que notamos é que a evolução dramática se ampliou. A ação interna dos atores agora é mais intensa. Na Foto nº16 a atriz de joelhos se aproxima de seu interlocutor, a ação fica mais íntima. O ator ao seu lado também está ajoelhado revelando que ainda está em seu Campo de Visão. Não vemos a atriz mas suspeitamos que ela ainda estivesse lá. Aquela grande seqüência interessou sobremaneira a eles. As palavras proferidas pela atriz, a relação de intimidade travada com o espectador em contraponto com o gesto que revela uma atitude de intimidade consigo mesmo, se mostrou uma fonte de estímulo capaz de chamar a atenção não só do condutor mas também da fotógrafa que conseguiu registrar, ela também em improviso, essa seqüência de fotos tão reveladoras dos procedimentos criativos de “Amor de Improviso”.

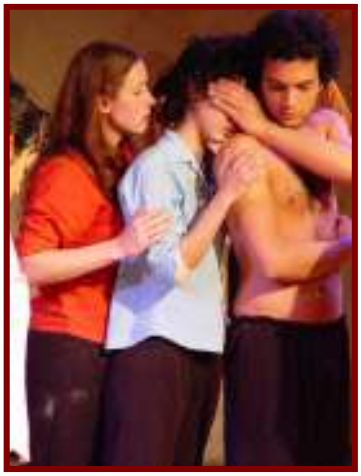

Foto 17

Foto 18

Foto 19

As Fotos nº17, nº18 e nº19 foram selecionadas para mostrar a idéia dos figurinos. Na Foto nº17 vemos duas atrizes em Campo de Visão se relacionando com um ator. Elas estão com o figurino inicial da peça, ou seja, cada ator vestia

calça preta e uma blusa de mesmo padrão mudando apenas a tonalidade das cores. Dessa ligeira uniformização pretendíamos revelar o ator e não a personagem. Não seria uma peça de personagem enredada na trama das circunstâncias criadas pelo autor. Seria uma peça onde a dramaturgia seria criada pelo ator naquele momento. A Foto nº18 mostra três atores já com seus figurinos de “personagem”, enquanto que a atriz do centro ainda traja o figurino inicial. Isso acontece muito durante a peça. Como é dada ao ator a escolha de se vestir no momento em que achar apropriado, vemos com maior nitidez a estrutura da peça, como ela vai se edificando. O figurino foi um elemento criado por cada ator. Ele conhece sua escolha: se mais realista ou não, abrangente ou cheio de significados caracterizadores do “personagem”. Na foto nº19 vemos, por exemplo, uma atriz de pijama masculino, uma outra com uma saia de renda e um corpete vermelho, uma de saia e blusa anos 40 e uma outra com um vestido preto decotado. Elas em uma mesma cena. Suas roupas expandem a compreensão de que se trata de universos distintos jogados e interagindo em uma mesma problemática. Esse choque de universos é um elemento criativo que gera criatividade tanto para os atores quanto para os espectadores.

A Foto nº20 mostra o condutor se relacionando com um ator que por sua vez se relaciona com uma atriz sentada a seus pés. O ator-personagem segura uma corrente com um crucifixo de madeira que pertence a atriz-personagem. Ele tem como texto uma passagem do Antigo Testamento da Bíblia que preconceituosamente prega a negação de qualquer relação sexual que não seja a destinada à procriação. Ela tem como texto uma passagem de Santo Agostinho que lamenta ter descoberto tardiamente seu amor a Deus. O condutor quis

naquele momento amplificar a voz do ator para que seu texto reverberasse o mais alto possível, utilizando assim o microfone, o que afetou sobremaneira a atriz-personagem. O texto dele ia de encontro com o desejo dela. O texto dele era uma ducha de água fria no desejo e no impulso de todos atores-personagens. Ele maldizia tudo advindo das forças instintivas do ser humano, principalmente o desejo carnal. Ou seja, sua fala desestabilizava a todos. Ela, vestida de forma a revelar seu estado, também contraditório em relação a Deus: meio Santa meio Puta. Ele trajando um smoking, como se fosse um mestre de cerimônias, a apresentar as mazelas do ser humano em relação a seus desejos carnais. Manipulando a cruz, o objeto de desejo da atriz-personagem, ele, na verdade, a manipulava por completo. Cabia a ela algum tipo de reação frente a um estímulo tão contundente.

Foto 20

As Fotos de nº21 a nº23 mostram o estado que os atores-personagens ficam durante a execução da peça. Estado de solidão. Estado de diálogo monologado, às vezes cheio de esperança, outras vezes repleto de ausências. Mesmo ao se relacionar com os outros, na verdade se relaciona consigo mesmo. Com seu ideal. Com o amor ideal, que na verdade é ele mesmo. “Amor de Improviso” não é uma peça pessimista, nem fatalista no que diz respeito às coisas

do amor, apenas revela que o homem, uma vez apaixonado, carece de salvação. Roland Barthes diz em seu “Fragmentos de um Discurso Amoroso” que:

Foto 21

Foto 22

Foto 23

“...ora, só há a ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de

quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: "Sou menos amado do que amo". [20]

A Foto nº24 mostra o final de "Amor de Improviso". Nela vemos os atores no Ponto Zero do Campo Visão. Ponto Zero, ponto de partida e de chegada. Esclarecendo que tudo o que se passou na cena foi uma realização artística. Não foi uma ilusão da realidade, mas algo construído com sua estrutura e códigos cifrados pelos artistas envolvidos. O Ponto Zero final reaviva a estrutura para os desavisados. Um choque formal depois de tantos conteúdos emocionais. A cena, como bem se vê na fotografia, está transformada. O palco está sujo de giz, água, pedaços de papéis, roupas amarrotadas e um corpo estirado no canto, inerte, morto?, alguém que sucumbiu às forças amorosas. O microfone ali, no centro da cena, à espera que alguém o utilize, que alguém diga o que tem a dizer, grite o que tem a gritar. Ele se oferece. Os objetos vivem se oferecendo. Que alguém o tome nas mãos e estabeleça uma nova história, uma nova situação, ou simplesmente cante uma canção. Uma canção de amor evidentemente. Os envelopes foram violados. As cartas de amor choradas. Amassadas. Rasgadas. Deixaram de ser cartas e agora não passam de restos. O que se vê na cena são os restos. Rastros dos enamorados. Que estão lá, impávidos, em pé, unidos pela forma, mas ainda sozinhos. Em seus figurinos também encontramos vestígios do

[20] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

amor brutal. “Ah bruta flor do querer, ah bruta flor, bruta flor”. Em sua integridade física, que a postura do Ponto Zero denota, percebemos as partes, os pedaços, os cacos. Os corpos suados, os cabelos confusos, a respiração em suspensão, os olhos transformados. Parece que o que está latente brota. Escapa. O Ponto Zero deixa de ser Zero. Será que a condição Zero realmente existe? Na beleza da forma sempre é bom que escape um pouco de humano. Mais uma vez, da árida tensão entre forma e conteúdo nasce um veio d’água. Lá também vemos o Condutor. Inserido. Um igual. Com sua roupa preta, na sombra, ao centro, no fundo. Parece que a qualquer momento fará um sinal e tudo recomeçará. Ponto Zero então, um instante de repouso, uma passagem, um reabastecimento de si e de linguagem. Um contato. Para estabelecer contato. Com aqueles vultos que estão a olhar. No pé da foto. Também enamorados. Nesse instante também unidos, próximos, mas irremediavelmente sozinhos. A fruição estética só acontece na solidão. O que vemos são seus vultos, na sombra. O que não vemos são seus rostos, seus olhos, esses sim iluminados. Pelo azul. A arte é azul.

Foto 24

Conclusão

Miranda: O que é
isso? Um espírito?
Olha parece
desorientado!
Que bela figura,
meu senhor.
Mas é só um
espírito...
Eu diria que é
uma coisa divina.
Nunca vi no
mundo nada mais nobre.

William Shakespeare [21]

Depois da realização desses trabalhos, de ter enveredado por conteúdos poéticos instigantes que me impulsionaram na busca pela compreensão de minhas inquietações artísticas, fica a sensação de que muito ainda há para se fazer. A sistematização do Campo de Visão feita nos ensaios de “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros” e sua construção como Linguagem Cênica em “Amor de Improviso” não encerram o trabalho.

Quando optamos em enveredar por um caminho que tem por objetivo dar o caráter de obra a um processo, encontra-se embutido nessa escolha a idéia de continuidade. Nesse processo contínuo novos desdobramentos aparecerão, outras possibilidades de ação que fatalmente transformarão o que já fora pesquisado e descoberto. O trabalho artístico nunca termina, ele se coloca sempre em relação ao Tempo, está sempre sujeito às transformações e amadurecimentos

[21] SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

impostos por ele, bem como o artista. Esse, como articulador e criador de materiais criativos sempre os transformarão à medida que a experiência de vida e profissional trouxerem novos dados que certamente contribuirão para sua criação.

O trabalho artístico é cumulativo. Ele cria, com o passar do tempo, camadas sedimentadas de suas experiências no interior do artista, que passam a estruturar seu desenvolvimento. Futuramente, esses sedimentos, acionados ou não, lá estão solidificando, embasando, as novas opções estéticas que porventura ele venha a fazer. Nesse sentido, na continuidade do Campo de Visão, que preza em primeira instância tudo que proceda do ator e o coloca ao mesmo tempo como compositor e instrumentista, técnico e jogador, encenador e ator, hoje vislumbro que minha pesquisa se desenvolverá no que chamo de “A Arqueolgia do Ator”. Uma investigação que visa compreender de que forma essas camadas de sedimentos são organizadas e acessadas durante a carreira que o ator venha a exercer durante sua vida. Isso a partir da formulação concebida por Jung de *Inconsciente Coletivo* e da noção de *Criatividade* proposta por Amit Goswami segundo as Leis da Física Quântica.

Por agora, o que esses dois processos revelaram foi que meu fazer depende totalmente dos outros artistas envolvidos no trabalho. Desde o início aprendi com o Campo de Visão. Ele me ensinou o exercício da alteridade. Ele me mostrou que meu trabalho como diretor, como professor, como ator, é uma seqüência de ação ininterrupta, que tem como objetivo estabelecer pontes com o outro. O outro pode ser o aluno, o outro ator, o espectador. Tanto faz. Minha inquietação, primeira e última, talvez seja a de estabelecer contato. Um ato de comunicação.

O Campo de Visão ou o Campo de Percepção ou O Campo de Visão Livre ensinam-me a cada dia que o trabalho artístico só tem sentido quando endereçado a alguém. Aguçamos nossos sentidos, aperfeiçoamos nossa técnica, instrumentalizamos nosso corpo psico-físico, construímos sentidos, criamos estruturas, enfrentamos o desconhecido, tudo para tentar compreender essa massa corpórea cheia de pensamentos, sentimentos e emoções que é o Homem. Só compreendo meu trabalho, minha investigação como meio decifrador desse enigma.

Pouco importa os caminhos enveredados, inovadores ou tradicionais; não vivemos mais o tempo da originalidade, da busca irremediável pela novidade. Vivemos, isso sim, um tempo em que é necessária a busca pelo que trazemos de genuíno. Interessa muito mais a genuinidade do que a originalidade. Que as manifestações artísticas aconteçam mediante tal paradigma. Um novo paradigma, que na verdade é antigo, tão antigo e perene, e que sempre existirá quando algum artista exprimir-se genuinamente. Que os artistas busquem de maneira verdadeira o que existe de genuíno em suas opções estéticas. Que elas se orientem por ele.

O Campo de Visão exercita essa idéia. Ele coloca o ator frente às suas particularidades em relação ao mundo e obriga-o a optar de acordo com seu ponto de vista, verdadeiro, genuíno. Ele exercita artisticamente a escolha. O saber escolher, saber optar. É na opção que o ser humano encontra a liberdade. Segundo o físico Amit Goswami, especialista em Física Quântica e que se dedica em estabelecer uma ponte entre Ciência e Religião, além de estudar a questão da criatividade a partir da mecânica quântica, em seu livro *“O Universo Autoconsciente”*, no capítulo “Escolho, logo existo” falando sobre a questão do

livre-arbítrio em relação aos condicionamentos impostos ao ser humano por nosso mundo determinista diz:

> *"Nossas opções criam contextos para nossos atos e , portanto, a possibilidade de um novo contexto surge quando optamos. E é justamente essa possibilidade de saltar para fora do velho contexto e entrar em outro, em um nível mais alto, que nos dá a liberdade de escolha."* [22]

A opção cria. Depois de feita, ela instantaneamente instaura o novo. Novas possibilidades para novas escolhas. E essa escolha deve ser genuína, sempre feita a partir de si. Você em relação com tudo que há de exterioridade e interioridade. Sabendo-se inserido em algo maior, uma supra-consciência onde você, ao mesmo tempo, exerce a liberdade de escolha e trilha caminhos que parecem já traçados. Um paradoxo.

O Campo de Visão exercita o convívio com os paradoxos. Mais do que conviver com a relatividade DAS coisas, ele nos conduz a conviver com a relatividade NAS coisas. Somos ao mesmo tempo a parte e o todo. Metonímia e metáfora. Somos sujeito e objeto. Ele ajuda a entendermos que a relação indivíduo X coletivo não é contraditória e sim paradoxal. E é um aprendizado conviver em paradoxos. O Campo de Visão é um exercício dos pontos de vista.

---

[22] GOSWAMI, Amit. *O Universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

Ele acredita no ator. Não somente no ator, isolado, manifestando sua vontade, seus caprichos, mas no ator em relação aos outros atores, à essencialidade de sua arte, às coisas da vida.

Se o Teatro é a arte do encontro, encontro de seres-humanos que se reúnem para compartilhar experiências, ele coloca frente a frente humanidades diferenciadas que desejam integração, pois escapa-lhes a noção de que já estão e são integrados.

Acredito que o Campo de Visão propicia tal objetivo. Ele ao mesmo tempo se estabelece como uma Estética contendo uma Ética que vivifica a idéia de que o ser humano está inserido em algo mais amplo e que precisa saber disso para se compreender como sujeito, como indivíduo e ser responsável pelas suas opções, que necessariamente afetarão o todo. Que só compreenderá seus problemas humanos levando em conta o outro e tudo que o cerca. Nas palavras de Bachelard o “Não Eu Meu”. Ele, além de ser um exercício para teatro, almeja e oferece caminhos para a integração. Para a aquisição de uma consciência totalizante. Ele nos revela que a coletividade não pode ser tratada de maneira impessoal, muito pelo contrário, que ela só se estabelece como coletiva porque composta de individualidades que compreendem sua importância e tudo fazem para que ela abarque todas as necessidades, todas as alegrias.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes,1996.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Hucitec – Editora da UNICAMP, 1991.

BARCA, Calderón de la. *O Grande Teatro do Mundo*. Lisboa: Cotovia, 1996.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense,1986.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERRETINE, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BOLESLAVASKI, Richard. *A arte do Ator.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1990.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical.* São Paulo: Peirópolis, 2001.

BROOK, Peter. *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*. Porto, Portugal: Edições Asa, 1993.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOK, Peter*. A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva,1974.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHECHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo; Perspectiva, 1998.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança- teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FO, Dario*. Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GASSET, José Ortega y. *A Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II.* São Paulo, Perspectiva, 1980.

GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOSWAMI, Amit. *O Universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó, NETTO, J. Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Pespectiva, 1988.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold e Cia.*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HELDER, Herberto. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 1983.

HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HILLMAN, James. *O código do ser: em busca do caráter e da vocação pessoal.* Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

HILLMAN, James. *Psicologia Arquetípica*. São Paulo: Cultrix,1988.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JANUZELLI, Antônio. *A Aprendizagem do ator.* São Paulo: Ática, 1986.

JUNG, Carl G.. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós- modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva,1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LESKY, Albin*. A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MANN, Thomas. *Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MUGGIATI, Roberto. *O que é Jazz.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza.* São Paulo: Perspectiva, 1997.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – a dramaturgia do terror*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet.* São Paulo: SENAC, 2001.

RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller – Modernidade e Pós – Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ROUBINE, Jean Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós- moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SPOLIN, Viola. *O jogo no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STANISLÁVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1999.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950).* São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. New York, NY: Routledge, 1998.

WILHEIM, Richard. *I Ching*. São Paulo: Pensamento.

ZOHAR, Danah. *O Ser Quântico.* São Paulo: Best Seller, 1990.

ZOLA, Emile. *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.