

O EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO NA FORMAÇÃO DO ESPECTADOR-ARTISTA-PROFESSOR

Robson Rosseto¹

Resumo: Este trabalho examina o desenvolvimento dos processos criativos dos acadêmicos/atores de uma específica disciplina ministrada pelo autor deste artigo, no curso superior de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná, campus de Curitiba II. A prática selecionada para desencadear os estudos cênicos foi o exercício improvisacional Campo de Visão, considerado como potencialidade na formação do espectador-artista-professor. A análise reflexiva da experiência desenvolvida expõe os procedimentos artísticos, estéticos e pedagógicos adotados para a condução dos trabalhos criativos, associados à percepção humana.

Palavras-chave: Campo de Visão. Espectador-artista-professor. Formação de professor de teatro. Improvisação.

¹ Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina-UDESC. Docente do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, Campus de Curitiba II.

THE FIELD OF VISION EXERCISE IN THE SPECTATOR-ARTIST-TEACHER FORMATION

Robson Rosseto

Abstract: This work examines the academics/actors creative processes development of a specific course conducted by the researcher of this paper, in the theater degree course at the Paraná State University, Curitiba campus II. The selected practice to initiate the scenic studies was the Field of Vision improvisational exercise, considered as potential in the spectator-artist-teacher formation. Reflective analysis of the developed experience exposes the artistic, aesthetic and pedagogical procedures adopted for the creative work conduction, associated with human perception.

Keywords: Field of vision. Spectator-artist-teacher. Theater teacher education. Improvisation.

Neste artigo, apresento uma análise reflexiva sobre o desenvolvimento dos processos cênicos ocorridos no ano letivo de 2014, na disciplina Projeto de Investigação em Teatro Educação – PINTE, disciplina eletiva da 3ª série do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, *campus* de Curitiba II, matéria pela qual fui responsável. Uma turma composta por quinze acadêmicos participou dos experimentos criativos a partir da condução do exercício improvisacional Campo de Visão sistematizado por Marcelo Ramos Lazzaratto.

Para melhor compreensão, informo que a ementa do PINTE constitui-se da seguinte forma: estudo, investigação e criação de cenas, ações sociais, intervenções e manifestações com abordagens artísticas-pedagógicas escolhidas de acordo com o interesse dos estudantes. Nesse sentido, a proposta da disciplina é o desenvolvimento de projetos cênicos a partir de pressupostos pedagógicos, de acordo com as escolhas dos estudantes.

A primeira tarefa exigiu que os acadêmicos se organizassem-se em grupos em função de uma escolha a ser realizada para impulsionar suas pesquisas: um público-alvo, aqui entendido não somente como futuro espectador, mas especialmente como recorte a ser investigado como estímulo do processo cênico. Ao longo dos encontros, a divisão dos participantes em equipes ocorreu a partir de distintos temas. São eles: cegos; prostitutas e transeuntes, cada um dos grupos composto por dois; seis e sete participantes, respectivamente.

Os estudantes elaboraram projetos de pesquisa, em seguida, iniciou-se os experimentos cênico-criativos a partir da condução do exercício Campo de Visão. Cabe destacar, proponho este procedimento cênico de improvisação como espaço efetivo para a formação do espectador-artista-professor, associada com o universo da percepção sensorial. A opção do termo espectador-artista-professor decorre da convicção de que os processos de recepção e de criação vivenciados ao longo da trajetória acadêmica e pessoal constituem a identidade profissional do professor de Teatro. Na intimidade com os meandros da arte teatral, as experiências transpassam, embasam e desenham os sentidos perceptivos. O exercício teatral compreendido como via de mão dupla – recepção e produção – desenvolve

tanto o alargamento da apreciação estética e artística, formando espectadores, quanto a capacidade expressiva, estimulando as possibilidades de organização de discursos cênicos autônomos.

A formação do espectador-artista-professor está imbricada na ideia de uma intensa conectividade entre os três papéis, composição que colabora para um profícuo desenvolvimento formativo docente no campo das Artes Cênicas. A investigação realizada argumenta a favor do princípio formativo do procedimento improvisacional Campo de Visão, potencial para a formação docente no campo teatral, no qual corpo e ambiente compõem estados de prontidão exigidos no exercício cênico, entrecruzado com as ressonâncias evocadas do universo imaginário e das percepções enquanto espectador. Lazzaratto define a proposta:

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral coral 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. Eles 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. (2011, p. 41)

A escolha do exercício acima mencionado deu-se a partir dos próprios conhecimentos adquiridos sobre os procedimentos como instrumento de criação. Em julho de 2013, assisti à montagem teatral da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico “Ifigênia”, inspirada na tragédia “Ifigênia em Áulis”, de Eurípedes, sob a direção de Lazzaratto conduzido pelo sistema improvisacional Campo de Visão. A montagem apresentou um coro de nove atores dispostos a interpretar distintos personagens ao longo espetáculo. A trilha sonora também foi improvisada em cena por dois músicos. Esse foi o meu primeiro contato com o Campo de Visão enquanto espectador com prévio conhecimento de que a encenação se desenvolveria a partir da improvisação movida pela visão periférica.

Após assistir ao espetáculo com uma colega, também professora de teatro, fizemos o seguinte questionamento: cadê a improvisação? Consideramos que o espetáculo recorreu a marcações precisas dos atores, com personagens definidos com gestual rigoroso e que a operação da luz e da produção sonora manteve-se em permanente sincronia com o desenvolvimento das cenas. Por outro lado, não identificamos a improvisação em cena. De

acordo com a percepção de ambos os espectadores, a encenação resultou-se de cenas baseadas em uma estrutura fixa no sentido da interpretação e de marcações. Saliento que mais tarde tive conhecimento de que as cenas do referido espetáculo são configuradas de maneira diferente a cada dia de apresentação, sempre regidas pela dinâmica do Campo de Visão. A experiência como espectador contribuiu sobremaneira para intensificar o interesse em vivenciar essa proposta, para melhor compreender a sua metodologia.

No início de 2014, cursei a disciplina “Escritas da Cena - Investigações sobre o Trágico”², ministrada pelos professores Verônica Fabrini Machado de Almeida e Marcelo Ramos Lazzaratto, experiência que culminou na elaboração de uma encenação. O exercício-base utilizado para desencadear o processo criativo foi o Campo de Visão e o estímulo da sensibilidade e do intelecto foi alicerçado pelos textos “Medéia” de Eurípedes, “A Gota D’Água” de Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes e “MedeiaMaterial” de Heiner Müller. As cenas emergidas evidenciaram os elementos da tragédia selecionados pelo grupo. Nessa aventura, criativa, a escrita cênica desenhou metáforas, visualidades e fragmentos textuais, ativada pelo exercício Campo de Visão.

O trabalho efetiva-se a partir de estímulos que os atores recebem do condutor que orienta o grupo a se movimentar no espaço de acordo com suas escolhas e, em seguida, entrar em sintonia para corporificar os impulsos recebidos de forma coral. Capaz de movimentar o intérprete para um mergulho de sensações e de percepções até então jamais exploradas, o Campo de Visão propicia a experimentação, o contato corporal, a exploração do espaço e dos sons, num fluxo contínuo/descontínuo de construção, desconstrução e reconstrução.

Nessa dinâmica, de acordo com Lazzaratto (2011), o nome pronunciado pelo condutor passa a atuar como líder, responsável por desenvolver uma sequência de movimentos a serem realizados pelo coletivo com rigor. Esse mesmo autor adverte que o objetivo do trabalho não é meramente a imitação dos gestos, mas a finalidade do exercício é sobretudo a apropriação dos movimentos do líder pelo coletivo. Ou seja, na coletividade cada qual

² Disciplina que compõe a estrutura curricular do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da UNICAMP.

deve entrar no mesmo ritmo e intensidade do líder, a partir de um trabalho orgânico que emerge as próprias capacidades expressivas do movimento, em um entrecruzamento de experiências.

FIGURA 1 – EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO³



FONTE: ECHENIQUE (2014).

96

No registro fotográfico acima sobre o exercício Campo de Visão, é possível identificar semelhanças entre os corpos, porém com intenções individuais distintas. Lembro-me de que, no primeiro momento, procurei apenas imitar de uma forma fiel os movimentos do líder, mas gradualmente, conforme a instrução do condutor, compreendi que a apropriação do gesto ocorre em comunhão com a sua intencionalidade.

Exercita-se assim uma troca de estímulos profunda e dinâmica em um processo de interpenetração para a construção poética em que não percebemos mais a real origem daquele 'gesto', não distinguimos ao certo a 'mente' que o articulou [...]. (LAZZARATTO, 2011, p. 45)

³ Exercício desenvolvido na disciplina Escritas da Cena - Investigações sobre o Trágico. Disponível: <https://www.facebook.com/audiaecheniquesaavedra?fref=photo>

Por se tratar de um exercício que busca a harmonia coletiva, gradativamente, desestabiliza-se a tendência de produzir um corpo estereotipado e/ou já cristalizado. A vibração alcançada pelo coletivo conduz à apropriação de potencialidades corporais que atuam sob uma mesma sintonia, da mesma forma que potencializa a sensibilidade, ativa a memória e amplia o repertório individual.

Essa experiência relatada foi especialmente importante para melhor entender o sistema improvisacional Campo de Visão utilizado na condução das práticas desenvolvidas pelos acadêmicos. Assim sendo, proponho-me, neste momento, à análise mais aprofundada sobre essas práticas desenvolvidas ao longo dos meses de abril a agosto de 2014 pelos atores/acadêmicos⁴ na disciplina PINTE.

Os atores foram solicitados para elaborarem escritas reflexivas por meio de um diário de bordo. Para tanto, ficou acordado que a composição textual seria redigida extra sala de trabalho, de forma individual, sobre cada encontro ou a partir de um conjunto deles, conforme a preferência de cada um. Ao final de cada prática, ocorreu um debate com reflexões sobre o trabalho desenvolvido, gravadas em áudio. Trechos das falas coletadas serão apresentados para análise. Na organização dos depoimentos, a identificação dos participantes obedeceu ao seguinte critério: cada um deles foi identificado pelo código Wn – o caráter W refere-se ao nome do ator e o índice n à sua posição em uma relação alfabética.

A primeira dificuldade apresentada pelo grupo deu-se com o sentido da visão, pois em sua maioria os atores encontraram dificuldade em executar o exercício sem manter a troca de olhares. De acordo com um dos atores envolvidos:

— A construção da cena no Campo de Visão, ao mesmo tempo em que é extremamente coletiva, tenta ser uníssona e sincrônica, me pareceu ser umas das práticas já experimentadas na faculdade mais solitárias por não haver diretamente o contato do olhar, que para mim é a via que nos possibilita a comunicação no jogo, como encontrar outras formas de jogar que não sejam a que os olhos comunicam? A do som talvez? Com música ou sem? (W1)

Em primeira instância, o olhar, mesmo que não se apresente de forma direta com outra pessoa, é determinante para o desenvolvimento do exercício, uma vez que se exige do ator a utilização da visão periférica. Essa condição contribui para o desvelamento de

⁴ A partir deste momento denominarei os acadêmicos de atores/atrizes ou ator/atriz.

sinestésias, pois demanda do atuante uma busca constante para alcançar outras maneiras para a interlocução. O sentido da visão possibilita o acesso às informações do meio circundante, sendo esse o principal sentido de recepção das imagens. Ora, quando a regra estabelece a impossibilidade do contato do olhar com o outro, o intérprete desestabiliza-se, visto que as práticas de improvisação teatrais priorizam majoritariamente a comunicação entre os olhares. O jogo cênico é potencializado pela falta desse contato com o outro de forma visual frontal; requer, assim, novas configurações do estado corporal, produz e desvela outras possibilidades de ações.

Ao aguçar a sua visão periférica, o ator amplia a capacidade de ver (figura 2) e novas relações estabelecem-se, na medida em que os olhos transcendem o sentido da visão. Arrisco-me a classificar esse fenômeno como um corpo óptico, por meio do qual as vias de acesso captam as informações em um processo de alteração e ampliação. Nesse sentido, para além da percepção visual, essa prática amplia de igual maneira os demais canais sensoriais: a audição, o tato, o olfato e o paladar, sentidos esses que potencializam o corpo do ator em corpo-perceptivo, assim definido por Lazzaratto (2011).

FIGURA 2 – VISÃO PERIFÉRICA NO EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO



FONTE: O autor (2014).

O corpo em estado de atenção tende a filtrar, a alterar, a rejeitar e/ou a aceitar as informações recebidas. Essas ações são base para o desenvolvimento artístico, elementos fundamentais no trabalho do ator mergulhado em territórios instáveis. O permanente trabalho

de experimentações sensoriais proporciona ao intérprete o seu próprio amadurecimento mediado pela contaminação e partilha. Desta maneira, práticas que estimulam o sistema sensorial podem conduzir o artista, a partir do seu repertório, à construção de variadas relações geradoras de novos conhecimentos. Neste aspecto, penso que a percepção e o conhecimento são intrínsecos: intimamente ligados e influenciados pelo entorno vivido.

Outra questão assinalada pela maioria dos atores nos primeiros experimentos com o Campo de Visão refere-se ao anseio de observar o desenvolvimento do exercício enquanto espectador. Cabe ressaltar, havia traçado como proposta a alternância de papéis dos participantes envolvidos, entre a atuação e a recepção, mas em momento posterior. Contudo, essa solicitação ocorreu logo de início, evidenciando a importância do papel de espectador nos processos formativos, em busca de novas percepções sobre o jogo cênico. Para melhor compreensão, seleciono, neste momento, afirmações de dois dos atores envolvidos:

— Vamos experimentar fazer uma rotatividade de pessoas que olhem, um olhar de fora, isso vai ampliar o nosso repertório de possibilidades, me parece. A gente está dentro do jogo, a gente não sentou aqui e viu de fora, imagino que deve ser outra pira. (W2)

— Eu não consigo visualizar de dentro, por exemplo, se eu estou aqui fazendo de frente e tem uma cambada atrás de mim, eu não sei como está o desenho atrás, eu não sei pra onde, se eu for pra lá, vai ser mais proveitoso ir para a esquerda ou pra direita, se eu vou contemplar mais pessoas ou se eu não quero contemplar mais pessoas [...] É preciso visualizar de fora. (W1)

Diante das necessidades expostas acima, considerei a importância de revezar os participantes, a partir de grupos formados por atores e espectadores. Dessa forma, o Campo de Visão foi composto por aqueles que atuavam e por aqueles que assistiam, lembrando que, eventualmente, um determinado ator era retirado para a observação do jogo em acontecimento. Nessa rotatividade, sobretudo como plateia, os atores constataram que, especialmente quando imersos no exercício, a percepção externa altera a percepção interna. Enquanto espectador, eles observaram que, em geral, o movimento proposto pelo líder deixou de ser seguido com rigor. Ademais, ressaltaram que, muitas vezes, o olhar dos atores deixou transparecer ansiedade na reprodução dos movimentos do condutor. Isso

significa que, preocupados com a imitação, os atores depararam-se com dificuldades para assumir os contornos corporais e de apropriarem-se da gestualidade. Esse assunto foi alvo de uma análise reflexiva, cabendo destacar duas falas abaixo selecionadas:

— Os pés ficam enraizados ao chão, mas o corpo parece flutuar e o simples imitar o movimento do outro, o torna meu. Meu, porque depois isto me ajuda a criar meus próprios movimentos. Ser e estar. (W3)

— O exercício traz possibilidade de pulso, de ritmo, da gente não se limitar ao movimento visual do outro, e sim ao pulso que ele está te dando. (W4)

Mesmo que em um primeiro momento a preocupação recaia sobre a imitação, gradativamente os atores ampliam o repertório gestual e passam a agir intencionalmente no espaço no qual estão inseridos. Cabe ressaltar que a imersão no jogo aguça a percepção do ator na apreciação dos acontecimentos, pois quer seja parado, quer seja em movimento, ele se percebe e explora o espaço cênico com autonomia. O desenvolvimento da noção espacial ocorre, sobretudo, quando o ator assume o papel de líder e propõe desenhos aos corpos dos atores. Para exemplificar, seleciono a imagem abaixo:

FIGURA 3 – PERCEPÇÃO ESPACIAL NO EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO



FONTE: O autor (2014).

A percepção sensorial colabora para a interpretação dos estímulos criativos guiados pelo repertório individual do artista. Nesse processo, o corpo caracteriza-se como uma esponja, pois na constante busca de novas narrativas, ele se constrói e se desconstrói na absorção de múltiplas corporeidades. Para tanto, cabe ao ator potencializar formas de escuta e de diálogo consigo, com o outro, com o espaço e com os estímulos recebidos para a consolidação de conexões com o grupo. Na fala da atriz selecionada, lê-se:

— O Campo de Visão consiste em ativar a atenção para os estímulos que cabem no seu campo de visão, e a partir dele ativar o movimento corporal. É um procedimento que se constitui essencialmente na criatividade do proponente, que está guiando a movimentação e compondo a imagem e posição geral dos atores, e a receptividade dos outros atores que buscam essa escuta corporal para se movimentar. Além disso, a fluidez do estado cênico é ativada, através da atenção dos corpos, mesmo quando se está parado ou em movimento. A conectividade e a escuta são elementos fundamentais para a composição neste exercício. (W2)

No jogo, o ator permanece inativo diante da ausência de gestualidade no seu campo de visão e mantém-se estático. Nesse contexto, a ação externa do artista encontra-se em situação de suspensão, no aguardo de um determinado gesto propulsor do seu movimento. Nesse estado, o ator “[...] deve encontrar subsídios para permanecer ‘vivo’; o ator nunca deve suspender por completo sua ação” (LAZZARATTO, 2011, p. 50). De modo similar, uma das atrizes afirmou:

— Nos exercícios do Campo de Visão, mesmo quando estamos parados, percebemos que não há pausa. O jogo continua, como o nosso estado interno, em fluxo. Mesmo sem movimentar o corpo, nos relacionamos com o espaço que compomos, com o vazio, com o ar que entra e sai dos pulmões. O ‘estar pronto’, necessário para o jogo, ativa todos os órgãos e sentidos, nos coloca quase como caçadores à espera do movimento da presa. (W5)

Progressivamente, os atores ampliaram a sua compreensão sobre o Campo de Visão e, a partir desse momento, apontamentos reflexivos sobre a prática tornaram-se constantes. Cabe salientar que, após concluir a Graduação, o professor de Teatro, muitas vezes, reproduz os encaminhamentos metodológicos apreendidos ao longo do processo de formação inicial. Desse modo, evidencio que um dos grandes desafios dos cursos de formação docente nessa área da arte refere-se ao hábito de uma prática reflexiva, para que o futuro professor transcenda conceitos educacionais pautados em meras reproduções de teorias e técnicas teatrais. Especialmente, no espaço acadêmico, o processo investigativo

deve permear a formação do espectador-artista-professor no exercício de sua prática artístico-pedagógica. Sobre a progressão analítica do trabalho, destaco a fala de uma das atrizes:

— Percebi hoje, diferente dos encontros passado, uma tensão mais consolidada para o jogo, foi mais fácil ficar atenta e concentrada, foi mais fácil dessa vez - o momento do processo, né? E teve uma hora que fiquei muito tempo parada, então percebi como estava meu corpo, e a diferença de como que ele estava no tempo que demorei pra chegar nesse lugar que cheguei. (W2)

Após o estágio de experimentação e de entendimento do Campo de Visão, solicitei, como tarefa, a investigação de imagens/fotografias e músicas/sons relacionados com o tema da pesquisa estipulado por cada grupo. Cada um dos intérpretes enviou-me por e-mail suas escolhas, as quais foram utilizadas como estímulos a serem investigados no Campo de Visão. A título de exemplo, dentre aquelas recebidas, apresento abaixo uma imagem de cada grupo, de acordo com o tema específico:

FIGURA 4 – IMAGENS ESTÍMULOS UTILIZADAS NO EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO



Cegos



Prostitutas



Transeuntes

FONTE: O autor (2014).

As imagens utilizadas como pré-texto no Campo de Visão mostraram-se uma alternativa importante para desencadear ações e para estimular o universo imaginário dos atores. A leitura de imagem é a primeira etapa para desenvolver um processo criativo com uma representação visual. Como encaminhamento, no momento do Ponto Zero, denominado como postura neutra inicial, apresentei uma imagem por meio de um projetor

multimídia na sala de trabalho. Segundo Lazzaratto (2011), no Ponto Zero, os atores são dispostos no espaço na forma de um U, configuração essa que auxilia o ator a organizar o seu campo interno e externo. Além disso, os atuantes devem retornar a essa disposição diante da fala “Ponto Zero” do condutor. A partir dessa orientação, os atores permaneceram por volta de um minuto na disposição em U para a observação das imagens encaminhadas. Para Jean-Pierre Ryngaert, a imagem

oferece inúmeras pistas novas quando manejada regularmente e torna-se, então, muito mais que uma simples ferramenta a serviço da improvisação. Maleável e polissêmica por natureza, ela oferece aos jogadores um quadro no qual podem se engajar. (2009, p.102)

Ao percorrer a imagem, os interpretes acionam referências que compõem o seu acervo pessoal, instauram relações e estabelecem sentidos que variam de grupo para grupo, uma vez que os acervos e as pesquisas de cada equipe são diferentes. Os temas entrelaçam-se e possibilitam distintas organizações para a concepção do exercício. No ato de ler, produzem-se significados. As sensações e as ressonâncias provocadas por uma imagem distanciada do tema específico provocaram estranhamento no processo criativo individual. Destaco que imagens variadas são enriquecedoras nessa proposta, pois o trabalho com formas humanas e abstratas, assim como objetos e paisagens potencializa as capacidades do ator, especialmente de lidar com as dubiedades, de complementar a representação ou de relacioná-la com outras composições visuais. De fato,

Quanto mais uma imagem trazer paradoxos, elementos contraditórios, figuras incertas e ambíguas, representações não informativas, mais ela se torna instigante [...] mobiliza não apenas sua capacidade perceptiva, mas também um conjunto de saberes, afetos e crenças, vinculados a um tempo histórico, às experiências sociais e às culturas em que está inserido. (KOUDELA e ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p.113)

Quanto à sonoridade, ao longo dos dois primeiros meses, as músicas e os sons utilizados no Campo de Visão foram selecionados por mim, recursos esses em que busquei mesclar ritmos, gêneros e melodias para estimular a percepção auditiva e rítmica dos atores quanto à expressão de desejos, sentimentos e fantasias sobre os temas pesquisados. É sabido que os ritmos das vibrações presentes nas músicas e sons afetam diretamente as reações do organismo humano. Sobre a relação entre música, emoção e corpo, é importante salientar:

A música, como atividade vibratória organizada, afeta o corpo de duas maneiras: objetivamente, como efeito do som sobre as células e os órgãos; e subjetivamente, agindo sobre as emoções, que por sua vez, influenciam numerosos processos corporais. Temos aí um modelo de retroalimentação, onde o organismo influi nas emoções e as emoções influem no organismo. [...] a atividade muscular, a respiração, a pressão sanguínea, a pulsação cardíaca, o humor e o metabolismo, são afetados pela música e pelo som. (MILLECO FILHO, BRANDÃO e MILLECO, 2001, p.106)

Dessa maneira, a música é registrada pelo corpo, assim como, os sons, agem no organismo como um todo e produzem efeitos variados. No desenvolvimento do Campo de Visão, a utilização dos recursos sonoros mobilizou os atores no alargamento do imaginário, ao provocar as mais variadas sensações no corpo de cada um deles. Um debate sobre o assunto gerou vários depoimentos, dentre os quais apresento a seguir:

— Para mim a música é o que me movimenta, ela está no espaço, eu me contamina muito. (W6)

— A música tende a uma intenção. Quando você coloca uma música você não está partindo do zero, você está partindo de algo que está te guiando. Ela estabelece um pulso comum. (W4)

De fato, o estímulo sonoro é uma forte referência capaz de produzir sensações e movimentos importantes para o ator redescobrir variantes do espaço, da forma, do ritmo e da relação com o outro. Quanto às músicas selecionadas pelos atores, uma pluralidade de gêneros compôs as experimentações. Por exemplo, 1.Grupo “Prostitutas”: música “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque de Holanda (na voz da atriz Letícia Sabatella); 2.Grupo “Transeuntes”: música “Fainting Spells”; da Banda Crystal Castles; 3. Grupo “Cegos”: música “Willowman”, do artista Gandalf.

A escolha das músicas e/ou sons segundo o próprio repertório ou pesquisa do ator possibilita-lhe um mergulho no campo imaginário, sobretudo em função da experimentação artística orgânica propiciada pela proposta analisada nesta pesquisa. Frequentemente, ao reproduzir a música selecionada por um determinado ator, foi possível observar, nas ações desse, uma qualidade corporal que se destacou do coletivo, ainda que o mesmo não fosse o líder naquele momento. Entendo que tal fato deu-se em função do sentimento de identificação e de pertencimento.

Por outro lado, constatei que uma determinada melodia pode inibir o processo criativo de um ator. Para melhor entendimento destaco o fragmento de falas de duas atrizes:

— A música Boate Azul⁵ me trava, não consigo criar nada, é muito forte. (W6)

— Às vezes o incômodo proporcionado por uma determinada música pode te oferecer uma qualidade corporal interessante. (W4)

Ora, cabe ao ator colocar-se em ação e deixar-se estar na recepção sonora, pois o corpo responde aos sons e capta as sensações e emoções experimentadas; portanto, não ter afinidade com um estilo musical pode ser considerado um desafio a ser enfrentado no processo criativo. Nessa perspectiva, o desconforto pode ser a força motriz para o intérprete na busca de novas possibilidades em direção ao encontro consigo.

Algumas vezes, o silêncio foi o universo explorado no exercício, quando somente os sons no entorno e as sonoridades produzidas pelos próprios atores compuseram a paisagem sonora. A música e/ou os sons deixaram de ser o estímulo propulsor e, nessa empreitada, os atores buscaram conhecer o ritmo interno, marcado pelo pulsar do coração e pela respiração, processo esse que ampliou o sentido da audição dos mesmos. Após discussão sobre o trabalho, foi constatado que o silêncio é revelador.

Também recorri à iluminação com o objetivo de examinar a interferência da luz no Campo de Visão no espaço cênico. Ao longo do experimento, observei que os atores criaram uma relação de diálogo com a luz que com eles contracenou. O efeito da iluminação imprimiu ritmo e instituiu atmosferas propulsoras de intersecções com o processo criativo dos intérpretes, estimulando novas percepções sobre o espaço. Nesse sentido, considero que o silêncio em comunhão com a luz refere-se a um lugar profícuo para o alargamento da percepção dos sentidos sensoriais.

⁵ A música “Boate Azul” composta por Benedito Onofre Sevierio, versão cantada pelos sertanejos Bruno & Marrone foi a proposta de uma das atrizes, participante do grupo que pesquisou o universo das prostitutas.

Importante ressaltar que os recursos utilizados foram fundamentais para criar um ambiente sinestésico, no qual atores/espectadores vivenciaram, dentro e fora do exercício, uma profusão de sensações. Música, ruído, imagem, iluminação, textura apresentaram-se em um fluxo intenso de criação, com vistas a estabelecer novas contaminações e ampliar determinados padrões nas ações.

FIGURA 5 – ILUMINAÇÃO NO EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO



FONTE: O autor (2014).

Na sequência, os atores utilizaram-se de ruídos, de sons onomatopéicos, guturais e nasais e de línguas inventadas como materialidade sonora, momento que propiciou a percepção das vibrações sonoras, assim como manifestaram distintas emoções, experiência resultante de múltiplas sonoridades. Compreendi que o silêncio do espaço e a produção sonora corporal compõem corpos ruidosos, potencialmente sonoros.

Importa ressaltar a importância de o ator intensificar a escuta dos corpos, sendo o corpo compreendido como seu instrumento primordial que deve investir no desenvolvimento da percepção sobre as potencialidades corporais no espaço. Em outras palavras, o corpo sonoro em estado de absoluta atenção caracteriza-se como corpo cinestésico, na medida

em que abarca um conjunto de percepções interligadas por processos sensoriais. A partir de atitudes propícias à escuta, o corpo está fundamentalmente imerso nas impressões sensoriais para articular efeitos e metáforas resultantes das correlações sensíveis em curso.

Sem dúvida, em nenhuma modalidade sensorial voltada para o exterior a consciência deixa de dar a sensação de ser uma imagem nítida. Ela não é um padrão visual, auditivo, olfativo ou gustativo. Não vemos a consciência, não ouvimos a consciência. Ela não tem cheiro nem gosto. Ela dá a sensação de ser um tipo de padrão construído com os sinais não verbais dos estados do corpo. (DAMÁSIO, 2000, p.394)

Segundo o pesquisador acima selecionado, os sinais não-verbais assimilados pelo corpo conduzem à interpretação daquilo de que se toma consciência por meio dos sentidos. Assim, a percepção do espaço não se restringe ao que pode ser ouvido, mas ao que pode ser suprimido, podendo ser compreendida como uma audição seletiva. A compreensão dessa potencialidade corpórea sonora possibilita a ampliação das estratégias de criação de modo a auxiliar a articulação do corpo sonoro do ator com os meandros da improvisação. A habilidade de decifrar códigos não-verbais propicia ao intérprete uma maior capacidade perceptiva.

Em uma etapa do trabalho com os atores, orientei-os na inserção de palavras no Campo de Visão. Nesse sentido, solicitei aos mesmos um texto curto, associado aos temas de pesquisa, buscando a familiaridade com a temática para a concentração necessária no momento do exercício. A introdução da palavra modificou completamente o trabalho. De maneira geral, os atores constataram que o corpo altera-se bruscamente com as falas do texto. Por essa razão, o processo de desenvolvimento corporal foi muitas vezes interrompido para a emissão das palavras.

— O teu corpo muda na hora, 'texto', na hora o corpo muda, você vê mudando. (W6)

— O corpo já cria um contexto para dizer o texto. (W5)

— O texto materializa uma intenção, que poderia ser subjetiva pra você ali, a partir do momento que você coloca o texto, você cria uma imagem, tem algo a ser dito. (W4)

De fato, após variadas experimentações corporais, as palavras faladas induziram a alterações nas qualidades dos movimentos. Contudo, frequentemente, a palavra é um elemento integrante do trabalho do ator, valendo destacar que, em determinadas práticas teatrais, a corporeidade da voz tende a ampliar a composição de dramaturgias corporais. No primeiro momento do exercício proposto aos atores, as palavras tornaram-se pontos de ancoragem da significação, mas, aos poucos, o emprego da palavra foi percebido como uma das possibilidades de movimento. A reorganização íntima, que se faz no momento da incorporação da palavra com um gesto, encontrou sua expressão em cenas que se desenvolveram de forma inesperada e involuntária.

FIGURA 6 – CENAS PRODUZIDAS NO EXERCÍCIO CAMPO DE VISÃO



FONTE: O autor (2014).

De outro modo, algumas cenas ocorreram em função das minhas interferências quando elenquei mais de um líder para coordenar a movimentação corporal. Nessa etapa da pesquisa, ora solicitei para os textos serem pronunciados simultaneamente, ora estimulei um confronto textual entre os grupos. Destaco aqui o importante papel que o professor coordenador exerce nas experimentações de um processo criativo. As suas diretrizes são determinantes para o alargamento das experiências artísticas e, por decorrência, contribuem para que o ator seja o autor da sua atuação.

Nesse encaminhamento, os atores buscaram a variação dos sentidos dos próprios textos, momento esse no qual as palavras sofreram variações na relação com a sonoridade das vozes, com os corpos em movimento e nos encontros com o espaço. Observo que as afecções acontecem nos encontros, potencializando articulações e desarticulações de corpos que funcionam a partir de conexões sensíveis adjacentes às ideias. Diante de tal concepção, o repertório do ator amplia-se e configura-se como corpo pensante, na medida em que

O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade em sua própria fronteira-pele. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção. É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em 'corpo da consciência'. (FERRACINI, 2013, p. 98)

De forma análoga, o ator

[...] pode contar com a elaboração mental, que ocorre simultaneamente à consciência corporal, ciente de que esta inunda o pensamento com o próprio movimento, de tal modo que sensibilidade e pensamento se tornam uma coisa só. (KOUDELA e ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p.21)

As constatações apresentadas no percurso desta seção ampliaram a minha convicção de que a questão perceptiva corpórea envolve um dinamismo de ação, em que diferentes relações são forjadas pelas experiências sensoriais associadas à capacidade intelectual. Para reforçar tal argumentação, destaco um fragmento da escrita de uma atriz ao refletir sobre o Campo de Visão:

— É uma experiência baseada na relação de dupla captura que acontece no diálogo e na percepção. O campo de visão faz adentrar nos limites de outro corpo em relação com o espaço. Corpos que se misturam sem perder a distinção, que exploram em seu corpo o desconhecido. Nessa investigação do não familiar o Campo de Visão dilui o sujeito em um grande coro transitório. (W6)

O Campo de Visão ensinou aos atores perceberem o outro em sua totalidade, a ampliar a percepção sensorial e, sobretudo, guiou, provocou e ofereceu ganchos para os exercícios de composição em função dos temas pesquisados. Esse exercício foi de suma importância para o desenvolvimento da percepção do artista, capaz de reagir prontamente

aos estímulos. Essa argumentação pode ser reforçada por meio de uma explicação de Lazzaratto, na qual sugere que o Campo de Visão transforma-se em um Campo de Percepção, pois

[...] o ator, quando a dinâmica se estabelece, necessita perceber em 360°. 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, recolhendo os materiais que o afetam, que possam vir a contribuir com sua construção poética. (2011, p. 213)

É preciso ativar os mecanismos sensíveis para perceber o próprio corpo, o corpo do outro e as relações estabelecidas com o espaço, relações a partir das quais esse corpo coloca-se à prova, experimenta e reflete. O artista está em constante processo de aprendizagem; por essa razão, é fundamental que o mesmo compreenda que a percepção é um sistema aberto em permanente troca de informação e que o desenho cênico da sua prática artística congrega e reagrupa todas as influências.

Os sentidos trabalham unidos. Quando um ator está improvisando em cena, ele vê o espaço, percebe o chão, sente o cheiro do local, escuta vozes e/ou os sons do ambiente, e, além disso, sua imaginação encarrega-se por trazer imagens e lembranças a todo tempo. Cada sentido é posto em jogo, as mensagens sensoriais são constantemente enviadas e interpretadas pelo sistema perceptivo. A complexidade do ser humano em seu processo de aquisição de conhecimento estabelece acordo entre as informações recebidas de fora do corpo com as do seu interior. O corpo experimenta sensações das mais variadas ininterruptamente. Por ser poroso, as informações naturalmente adentram, algumas são retidas e detêm atenção, outras não são percebidas.

Ao longo dos processos improvisacionais, os atores experienciaram e ampliaram seus potenciais criativos a partir do contato com o outro, na ativação da visão periférica e no alargamento da percepção. As improvisações realizadas com variados estímulos (imagens, sons/silêncio, luz, texto) buscou a expansão das faculdades sensoriais e abriu espaço para as intuições. Os estímulos utilizados criaram qualidades estéticas e sinestésicas no ambiente, o que permitiu descobertas no ato criativo mediante corpos sensíveis em intersecção entre razão e sensibilidade.

Nessa perspectiva, considero o Campo de Visão uma prática potencial sinestésica, capaz de ampliar o repertório do ator por meio da improvisação cênica e das percepções alcançadas enquanto espectador. Os atores em jogo ativam os sentidos, estimulam a imaginação e promovem uma experiência profundamente interativa, imersiva e multissensorial. Em igual nível de importância, todos os sentidos são aguçados no artista, a recepção dos estímulos aprofunda as forças criativas, com possibilidade de acessar o universo do inconsciente, guiado pela intuição.

Ao longo do aprendizado proporcionado pelas experiências com o Campo de Visão, vivenciado no papel de espectador, ator e professor, constatei que tal exercício aguçou as percepções do corpo e desenvolveu uma autonomia interior relativa à capacidade de assumir atitudes e decisões baseadas em discriminações sensoriais. De fato, as impressões sensoriais instigaram a releitura da realidade objetiva, sob o salto sensível perceptivo, e revelaram novas abordagens, outras visões, sobre as temáticas exploradas.

Nas dinâmicas improvisacionais, como atuante e como espectador, as conexões entre atenção, percepção e camadas subjetivas são partícipes do ato criativo. Portanto, a formação do professor de Teatro deve estar permeada com trabalhos que possibilitem o desenvolvimento da atuação e da recepção. As ideias explanadas colocam como eixo a experiência estética de ser espectador e os desenvolvimentos poéticos de ser artista como vivências basilares no processo pedagógico do professor em formação. Desse modo, reitero, os processos construídos pelo espectador-artista-professor imbuídos pelos repertórios artístico e estético, de afetos e de experiências, conformam o tornar-se professor de Teatro.

REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013. (Debates; 332)

KOUDELA, Ingrid Dormien e ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de (Orgs.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, SP Escola de Teatro, 2015.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão**: exercício de linguagem cênica. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

MILLECO FILHO, Luis Antônio; BRANDÃO, Maria Regina; MILLECO, Ronaldo Pomponet. *É preciso Cantar: Musicoterapia, cantos e canções*. 1. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Trad. de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.