

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica.

Marina Fernanda Elias

Campinas, 2007.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica.

MARINA FERNANDA ELIAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva e co-orientação da Profa. Dra. Sara Pereira Lopes.

Campinas, 2007.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

EL42z Elias, Marina Fernanda.
Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica / Marina Fernanda Elias – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientadores: Eusébio Lobo da Silva, Sara Pereira Lopes.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Improvisação (Dança) 2. Artes cênicas. 3. Corpo e mente
3. Teatro-Técnica 4. Corporeidade. I. Silva, Eusébio Lobo da II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Improvisation Zone - A tool for the technic poetic development of actors/dancers and for the scenic construction.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Improvisation (Dance). Scenic Art. Mind and body therapies. Drama-Technique. Labanotation.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profa. Dra. Eusébio Lobo da Silva

Profa. Dra. Marina Martins

Profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann

Profa. Dra. Verônica Fabrini

Profa. Dra. Silvana Venâncio

Data da Defesa: 21-11-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Marina Fernanda Elias - RA 981765 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Marina Martins da Silva
Membro Titular



Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Membro Titular

*A meus pais;
Maria Emília e Moisés,
por terem me dado condições de estudo e
por serem eterna inspiração para a
realização de meus projetos de vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eusébio Lobo, orientador desta pesquisa e meu eterno mestre e amigo, muito obrigada pelas lições riquíssimas sobre a arte, a pesquisa e a vida e por contribuir imensamente em minha atuação como aprendiz e docente;

A Prof. Dra. Sara Lopes, co-orientadora desta pesquisa e verdadeiro porto seguro em minha trajetória como pesquisadora;

Aos professores Marcelo Lazzaratto e Elizabeth Zimmermann, cujas disciplinas de graduação e pós-graduação foram fonte de inspiração para esta pesquisa, agradeço pelos ensinamentos, pela generosidade e confiança;

Meus pais, Moysés e Maria Emília, pelas palavras de incentivo, pelo carinho e confiança, pela convivência e acolhimento em cada etapa de minha vida e por respeitarem e apoiarem cada decisão profissional e pessoal;

Meus irmãos, exemplos de inteligência e luta; Luis Felipe, pelo modelo de dedicação e amor à profissão, e Patrícia, pelo dom de ouvir e compartilhar;

A Ricardo, meu grande amor, amigo e companheiro, pelo incentivo e compreensão, pela empolgação que sempre teve com esta pesquisa;

A Daniel, meu amigo e parceiro nesta e em outras empreitadas profissionais,

A Terraço Teatro: Daniel Dalberto, Karina Almeida, Paula Andrade, Thais Brandeburgo e Alexandre Caetano, pelo respeito, amizade e paciência, pelas contribuições artísticas e profissionais, por viverem comigo este mestrado;

A Ligia Tourinho, inspiração e incentivo incondicional;

Ao Sonidos: Thais Garcia, Bruno Mazzoco, Patrícia Elias, Sheila Campagna, Vinícius Colombini, Ronaldo Côco, pelas trocas sobre a dança, o sapateado e a música;

Ao elenco do espetáculo Alma de Papel, pela infinita dedicação e empenho que tiveram com esta pesquisa, pela seriedade e comprometimento, por terem sido uma família ao longo destes dois anos;

A Maurício Carlos Cruz, pela contribuição de tradução;

Ao Grupo de Teatro Téspis, Edgar Rizzo, Malu Lopes, Christian Schlosser, Jean Ferreira, Edigar Contar, pela oportunidade que me deram de experimentar e colocar em prática meus anseios artísticos, pelas conversas;

Aos meus alunos, parceiros inseparáveis em minhas investigações;

Aos colegas do grupo de estudos, “O Popular e a Cena”, coordenado pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo;

Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sistemático sobre a improvisação enquanto ferramenta para o processo de criação coletiva nas artes cênicas, e a conseqüente sistematização de um jogo teatral ao qual chamamos Zona do Improviso. Utilizamos como norteadores da investigação dois sistemas com evidentes possibilidades de diálogo e entrelaçamento: o Sistema *Effort-Shape*, desenvolvido por Rudolf Von Laban, e o exercício do Campo de Visão, desenvolvido pelo Prof. Marcelo Ramos Lazzaratto. A partir do interjogo entre esses dois sistemas e, somando como suporte teórico e prático os estudos sobre jogo e improvisação de Viola Spolin, sistematizamos a Zona do Improviso que nos proporcionou juntamente com os dois citados sistemas, a montagem do espetáculo “Alma de Papel”. Levantamos a hipótese de que a relação de cada intérprete com seu material criativo e espontâneo interfere no seu desenvolvimento técnico poético e na criação cênica em si. O desenvolvimento desta pesquisa se deu a partir da experimentação destes conceitos aplicados a dois tipos de propostas realizadas em laboratórios práticos: um processo pedagógico de sistematização destas idéias (Zona do Improviso) e uma experimentação de criação cênica (Alma de Papel). Participaram dos laboratórios vinte estudantes dos cursos de graduação em Artes Cênicas, Artes Corporais, Artes Plásticas e Música, da Unicamp.

ABSTRACT

This research presents a systematical study about the use of improvisation as a tool for the collective creation in the performing arts, and the consequent systematization of an improvisation game called 'Improvisation Zone'. As references of this research, we made use of two systems with clear possibility of dialogue and interlacement: the *Effort-Shape* System developed by Rudolf Von Laban, and the 'Vision Area' game, developed by Prof. Marcelo Ramos Lazzaratto. Starting from the 'intergame' between these two systems and guided by the practical and theoretical studies of Viola Spolin, we systematized the 'Improvisation Zone', playing a key role in our creation of the play 'Alma de Papel'. This research enquires the relationship of each interpreter with his own spontaneous and creative material, and how it interferes with his technique and poetic development and in the scenic construction. The development of this research was based on the experimentation of these concepts, applied on two propositions: the pedagogic process of systematization of these ideas ('Improvisation Zone') and the experimentation of the scenic construction.

INDICE

INTRODUÇÃO	10
CAPITULO 1 – TÉCNICA E INTUIÇÃO NO JOGO DO IMPROVISO	12
CAPITULO 2 – “SISTEMA LABAN” – UM SISTEMA EM MOVIMENTO	16
2.1. – A CONTRIBUIÇÃO DA CORPOREIDADE.....	17
2.2 – MOVIMENTO É PENSAMENTO EM AÇÃO	18
2.3 – ESTUDO DA CORÊUTICA.....	20
2.4 – ESTUDO DA EUKNÉTICA.....	22
2.5. ESTUDO DOS FATORES DO MOVIMENTO	24
2.6. – COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO ESTUDO DOS FATORES DO MOVIMENTO.....	30
CAPITULO 3 – CAMPO DE VISÃO – MARCELO RAMOS LAZZARATTO	33
3.1. DANÇA CORAL – O INDIVÍDUO E O COLETIVO.....	41
3.1.1 – <i>Método Integral da Dança: uma ferramenta para o fortalecimento e ampliação do repertório expressivo do intérprete – Eusébio Lôbo da Silva</i>	44
3.2. O INTERJOGO ENTRE A COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO EFFORT-SHAPE E O CAMPO DE VISÃO	45
CAPITULO 4 - ZONA DO IMPROVISO	49
4.1. – AS REGRAS DO JOGO	50
4.1.1. – <i>Palavra: a verbalização do pensamento</i>	57
4.1.2. - <i>Elaborando a fala a partir do Effort-Shape</i>	59
4.2. – RECONHECER PARA TRANSGREDIR	62
CAPITULO 5 - ALMA DE PAPEL.....	64
5.1. IMPROVISAR A AÇÃO	70
5.1.1 – <i>A obra enquanto ação</i>	71
5.2. SUSPENSÃO POÉTICA	73
5.3. – FORMA E CONTEÚDO: O SURGIMENTO DE UM TEMA A PARTIR DA FORMALIZAÇÃO DA TÉCNICA.....	74
5.3.1 <i>A Fábula Desnecessária</i>	76
5.3.2 <i>Proposta de dramaturgia</i>	78
5.3.3 <i>Proposta de direção</i>	79
CONCLUSÃO	80
BIBLIOGRAFIA	82
ANEXOS	85
1. <i>Trechos dos relatórios dos estudantes colaboradores</i>	85
2. <i>Texto do espetáculo Alma de Papel</i>	86
3. <i>Fotos do espetáculo</i>	98

INTRODUÇÃO

Improvisação cênica é um “conjunto de diálogos, movimentos e cenas de atores, bem como de efeitos cênicos, realizados sem prévio ensaio, e destinados ao aprimoramento, pesquisa e enriquecimento da ação ou da técnica do ator, ou a obtenção de determinados resultados dramáticos”.¹ O material corporal, emocional e intelectual resultante do improvisado é inspirado na própria ocasião, não há uma pré-determinação do resultado a ser atingido. Segundo Pavis², é a “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação”. Dentro da abrangente atividade do improvisado podemos almejar objetivos diversos, entre eles a criação de um texto, o jogo dramático em si, a invenção gestual e verbal, a pesquisa de uma nova linguagem física, ou como em nosso caso; a criação da cena. Porém, qualquer que seja o propósito de um improvisado, é importante que haja algum procedimento estruturado, para atuar como norteador da improvisação, evitando que sua prática se transforme num caos ou em ‘qualquer coisa’, e para esta função na presente pesquisa, adotamos duas diferentes abordagens, com evidentes possibilidades de diálogo e entrelaçamento. A primeira delas é o sistema Laban - um sistema de estudo e análise de movimento que pode ser didaticamente dividido em três estudos; Corêutica, Eukinética e sistema de notação. Este Sistema tem se mostrado de grande valia para o estudo da improvisação, como no caso de trabalhos realizados no próprio programa de mestrado do Instituto de Artes da Unicamp.³

“Grande parte do ‘Sistema Laban’ foi desenvolvida entre 1936 e 1951, paralelamente ao conhecimento em massa das teorias de Freud e da psiquiatria, em plena revolução industrial e durante efervescência científica. O sistema foi uma busca científica de se abordar a arte, porém sem limitá-la. Laban surge entre o cientificismo e os pensamentos de “desordem e caos” de Nietzsche

¹ FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 1ª edição. pág. 356

² PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2ª edição. pg. 205

³ Verificar as dissertações defendidas por Laura Pronzato e Lígia Losada Tourinho.

e Artaud, possibilitando um equilíbrio entre estes extremos - dando uma terceira possibilidade de abordagem.”⁴

O outro instrumento utilizado em nosso estudo é o Campo de Visão, desenvolvido pelo Professor Marcelo Ramos Lazzaratto⁵:

“(...) 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. (...) 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”.⁶

Nossa pesquisa nasce da hipótese de que o interjogo entre alguns elementos do Sistema Laban e o Campo de Visão, possa resultar uma eficiente ferramenta para o processo de criação nas artes cênicas. Fomos motivados pelo desejo e necessidade de investigar e explorar a criação cênica e seu complexo processo de composição criativa através da improvisação. Para tal investigação, formamos um grupo de pesquisa dentro da companhia Terraço Teatro⁷, composto por estudantes dos cursos de artes da Unicamp⁸.

Num primeiro momento a idéia era realizar o nosso estudo por meio de laboratórios, aplicando os conceitos da Corêutica e da Euknética, relacionando-os com o exercício do campo de visão, e a partir deste diálogo verificar como se dava o processo criativo da cena. Porém, graças ao grande êxito obtido no processo e à dedicação e empenho dos integrantes deste grupo, obtivemos também outros

⁴ Tourinho, Ligia. *Um Estudo da Construção da Personagem a partir do Movimento Corporal*. p.51 Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

⁵ Marcelo Lazzaratto é professor do departamento de Artes Cênicas da Unicamp e doutorando em Artes na mesma universidade.

⁶ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *O Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes/ UNICAMP. Dissertação de Mestrado. Campinas, 2003, pág. 28.

⁷ Companhia de pesquisa cênica, fundada por bacharéis em artes cênicas e artes corporais pela Unicamp.

⁸ Alunos ingressantes em 2006 nos cursos de artes cênicas, artes corporais, artes plásticas e música na Unicamp.

desdobramentos, como a sistematização de um jogo de improvisação e a criação efetiva de um espetáculo. Ao jogo demos o nome de “Zona de Improviso”, que é, para nós, o entrelaçamento e, ao mesmo tempo a fusão, entre os citados sistemas. Já o espetáculo leva o nome de “Alma de Papel”, gerado no exercício do improviso em diálogo com este rico trabalho colaborativo do qual tivemos a oportunidade de participar. Apresentaremos nesta dissertação os sistemas norteadores da pesquisa e seus conseqüentes frutos seguindo a mesma seqüência didática utilizada nos laboratórios práticos, convidando assim o leitor a participar da nossa mesma lógica de raciocínio, do prazer das descobertas e das inquietações e dificuldades encontradas ao longo da pesquisa. Portanto começaremos com o Sistema Laban, seguindo para o Campo de Visão, e só então, em seguida, discutiremos sobre a Zona do Improviso e a criação do espetáculo Alma de Papel.

CAPITULO 1 – TÉCNICA E INTUIÇÃO NO JOGO DO IMPROVISO

“Eu amo os atores que sabem que no palco cada palavra e cada gesto são efêmeros e que nada registra nem documenta sua grandeza. Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica.” (Plínio Marcos)

Durante meus anos de envolvimento com o trabalho do ator e sua criação, passei a observar, ora como espectadora, ora como diretora ou ainda como atriz, que determinados atores se mostram muitas vezes mais interessantes e verdadeiros que outros; relevando um aquecimento cotidiano a um verdadeiro ato cênico, ou uma cena aparentemente sem importância ao momento mais emocionante do espetáculo. Passei então a observar que estes artistas que se sobressaíam em relação aos outros, eram aqueles que trabalhavam com seu material mais espontâneo e genuíno, e, portanto mais criativo. Eram aqueles que conseguiam aliar **técnica e intuição**, e dialogando com o **espaço tempo** ao qual estavam submetidos, podiam provocar um instante de **suspensão poética** singular, agarrando o público e sintonizando-o inteiramente com seu fazer teatral. Esses intérpretes são aqueles que trabalham em grau máximo de conexão e

concentração no **aqui e agora**, sem o qual não pode existir um ato cênico. Percebemos então, no jogo do improviso, um forte recurso impulsionador para se alcançar este estado de trabalho, pois há na prática do improviso, segundo Pavis⁹, uma “crença num poder liberador do corpo e da criatividade espontânea”. Isto significa estar integralmente presente (corpo, mente e espírito) no aqui / agora, ou seja, assumir a **corporeidade** atuante no **tempo espaço**, e a partir daí; **criar improvisando**.

A improvisação acaba sendo um campo de alto risco, já que é muito tênue a linha que separa a subjetividade poética (oriunda da improvisação), e o perigoso ‘qualquer coisa’ (protegido pelo fato de não se tratar de uma cena previamente ensaiada) é muito tênue. Concordamos com o “vale tudo” no exercício do improviso, principalmente em nosso caso, onde ele é usado como ferramenta de criação, e não como linguagem de cena, e, portanto o material ali gerado poderá ainda ser elaborado para alcançar resultados mais profundos, porém, é indispensável que os intérpretes e condutores da improvisação se conscientizem de que “vale tudo” não é “qualquer coisa”, e que, portanto, é preciso que se jogue com sensibilidade, atenção e muita seriedade, sem, é claro, perder o prazer proporcionado pelo jogo.

Sabe-se que existem alguns aspectos intuitivos corporais, que desde os primórdios do teatro e da dança, quando não se possuía conhecimento acadêmico, nem tão pouco estudo efetivo sobre tais artes, são responsáveis por proporcionar certa liberdade, espontaneidade e até uma facilidade para que o intérprete improvise, mesmo que, aparentemente, não esteja fundamentado em técnica alguma. Porém, sabemos hoje, que a condução de um improviso deve ser norteadas por técnicas, sistemas ou métodos que o fundamentem. É preciso saber de onde partir. Vários são os recursos existentes a serviço do aprimoramento do intérprete, e colaboradores da composição e criação cênica. Dentre eles, elegemos dois sistemas de improviso aos quais atribuímos grande valor e funcionalidade dentro das artes cênicas: o estudo dos fatores do movimento (Effort-Shape), sistematizado por Rudolf Laban e o exercício Campo de Visão

⁹ Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva. São Paulo. 2005.

desenvolvido pelo professor Marcelo Lazzaratto em sua pesquisa de mestrado¹⁰. Ambos possuem uma importante característica em comum: consideram a corporeidade como o corpo pensante e atuante; o corpo integral que avança sobre a dicotomia entre corpo e mente e, abandonando qualquer tipo de dualismo neste sentido, contribui com a capacidade humana de expressar-se. A experiência do diálogo entre os dois sistemas me proporcionou junto ao grupo de pesquisa da Terraço Teatro, um campo de criação lúdico e significativo, gerado a partir de um sincronizado pax de deus entre **técnica e intuição**.

Será que o ator tem que estar consciente o tempo todo com relação à técnica e aos conceitos que fundamentam seus laboratórios? Ou será que ele pode se permitir uma liberdade no momento da contribuição inventiva, da criação, deixando que o encenador organize o material ali gerado? Estas foram questões que permearam nossos laboratórios, principalmente no início, quando o grupo pouco conhecia sobre os sistemas abordados. É sabido que os resultados são mais interessantes quando o interprete entra para o laboratório acionando sua capacidade intuitiva, e trazendo consigo um conhecimento técnico prévio, porém, na prática de nossos laboratórios, isso dificilmente se dava. Estávamos lidando com uma via de duas mãos, pois ao passo que a técnica ia sendo compreendida, o interprete conseguia contribuir com um material mais objetivo, e, por outro lado, quanto mais ele ‘relaxava’ diante da cobrança (na maioria das vezes auto cobrança) de ‘acertar’, ou seja, de lembrar dos fundamentos teóricos práticos que embasam tal técnica, maior era o cumprimento das regras propostas, mesmo que intuitivamente. Percebemos então que o problema estava justamente neste ‘conhecimento prévio da técnica’, acima citado, que ainda não existia. Buscamos então preencher esta lacuna antes de querer criar propriamente. Este talvez tenha sido um dos momentos mais plenos e concretos de nossa pesquisa, pois foi nele que pudemos reconhecer que os atores estavam começando a ‘apreender’ verdadeiramente nossos objetos de investigação, e que isso os transformava enquanto interpretes, atribuindo outra qualidade expressiva ao seu fazer artístico e outra condição reflexiva sobre este mesmo fazer. As conversas após os laboratórios começavam a sair do campo da sensação e do juízo de valor para

¹⁰ Pesquisa realizada na Unicamp, sob orientação do professor doutor Márcio Aurélio (2003).

alcançarem o lugar da teatralidade, da presença artística. Aos poucos o corpo, enquanto corporeidade foi compreendendo e se apropriando desta técnica até que o grupo conseguiu alcançar uma unidade de entendimento e execução do material que lhes serviam como ferramenta de criação. Nesta etapa, concluímos que o ator deve ter domínio sobre seu ofício, e que o domínio se dá pela prática seguida de reflexão. Se ele se exercita somente no campo da sensação, não é capaz de resgatar o material criado, não consegue encontrar recursos para repetir aquilo, e sua contribuição fica reduzida ao laboratório. Porém, se o ator reflete e analisa o que fez no trabalho prático, ele se exercita para poder percorrer os caminhos que o levaram àquela prática, viabilizando assim o resgate do material ali gerado e sua futura transposição para cena. É importante ressaltar que não há como realizar tal resgate, pela memória do seu resultado, ou seja, pela forma. O intérprete deve buscar o processo, o caminho que o levou a tal resultado para poder alcançá-lo novamente. Mesmo quando a improvisação é utilizada como linguagem cênica, e não como ferramenta de criação da cena, o intérprete deve exercitar a consciência sobre o que é executado, para poder analisar *a posteriori*, e somar ao seu trabalho aquela experiência vivida.

Outro aspecto importante quando lidamos com improvisação, é que o intérprete conheça suas características pessoais, que ele saiba, por exemplo, detectar se é um ator mais intuitivo ou mais racional ou técnico. Este auto conhecimento, além de contribuir para o seu desempenho pessoal, vai certamente ajudá-lo a transgredir e subverter regras no sentido de inovar e acrescentar à cena. E no que diz respeito ao coletivo, vai também permitir uma maior fluência de jogo, já que os outros atores reconhecendo previamente a característica de cada um, saberão adequar o seu 'propor e ceder', 'agir ou reagir' no jogo, agregando qualidade e funcionalidade à cena.

Assim como não o fazem o Sistema Laban e o exercício do Campo de Visão, não pretendemos fazer aqui um discurso encerrado, ditador de regras, mas sim propor uma reflexão inspiradora, que estimule a investigação técnica e o imaginário poético dos leitores desta dissertação e espectadores do espetáculo Alma de Papel.

CAPITULO 2 – “SISTEMA LABAN” – UM SISTEMA EM MOVIMENTO

Rudolf Laban (1879-1958), arquiteto, pintor e bailarino, realizou uma extensa e profunda pesquisa sobre o uso do movimento humano, tanto na arte como na vida cotidiana. Foi um renascentista, um investigador inquieto, em busca de descobertas e questionamentos, significativos não só na sua área profissional específica, mas em várias outras como a pedagogia, as artes visuais, o teatro e a dança, não é a toa que Laban chega a ser comparado por Regina Miranda¹¹ ao grande gênio Leonardo da Vinci. Ele nos deixa uma valiosa contribuição no sentido de melhor compreender o homem, e busca esta compreensão por meio da análise do movimento. Começou esta análise nas fábricas, observando que os operários que obtinham maior rendimento eram aqueles que não realizavam os movimentos por ‘repetição’, e sim por ‘originalidade’, percorrendo um caminho próprio para chegar ao ponto final. Foi relacionando o movimento na vida cotidiana, no palco e nas fábricas, que Laban fez seu primeiro estudo sistematizado; o estudo do esforço, das qualidades e dinâmicas do movimento, o Effort-Shape. O estudo de Rudolf Laban pode ser didaticamente dividido em três; Corêutica¹², Euknética¹³ e sistema de notação.¹⁴ Neste capítulo voltaremos nosso olhar sobre os dois primeiros, pois nos servem com maior propriedade e objetividade considerando o foco desta pesquisa. Reconhecemos, contudo, a relevância do sistema de notação e suas contribuições para as artes, e acreditamos ser impossível fragmentar o sistema no intuito de utilizar somente um dos estudos nele contido, porém, para suprir uma necessidade didática e pedagógica da pesquisa nos propusemos a fazê-lo. É importante dizer que não faremos aqui uma discussão sobre o Sistema Laban, pois nem seria possível fazê-lo em uma dissertação de mestrado, faremos sim comentários sobre alguns aspectos específicos do sistema que fundamentaram nossa pesquisa.

Sabemos que Laban não está olhando a dança, o teatro, a comunicação verbal, a pedagogia, psicoterapia ou qualquer outra área específica, embora tenha

¹¹ MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Não paginado.

¹² “Corêutica” é o estudo das dinâmicas e das qualidades dos movimentos.

¹³ “Euknética” é o estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano realizando uma ação claramente perceptível como do corpo aparentemente parado (movimento imperceptível).

contribuído e possa ser aplicado a todas elas, ele está olhando sim o corpo, o movimento. Trata-se de um sistema em movimento, que não se encerra na emoção em si, no pensamento em si, e tão pouco em verdade absoluta de qualquer ordem, está em constante movimento.

2.1. – A CONTRIBUIÇÃO DA CORPOREIDADE.

“Eu amo tudo o que foi, tudo o que já não é, a dor que já me não dói, a antiga e errônea fé, o ontem que dor deixou, o que deixou alegria só porque foi, e voou, e hoje é já outro dia.” (Fernando Pessoa)

Tourinho¹⁵ diz que:

‘Segundo Olivier (1991), os homens e mulheres não são só ‘corpos fisiológicos’, pois não podemos definir um cadáver como tal; tampouco são apenas espíritos, visto que um espectro não é um ser humano. O ser humano é um corpo que se expressa e está em relação ao mundo. Entende-se o corpo humano dentro de uma ordem dialética indivisível: matéria, vida e espírito. Conseqüentemente, torna-se indispensável para a classificação de ser humano esta unidade indivisível em três ordens, instituindo neste entendimento, uma abordagem CORPO-MENTE-ESPÍRITO, entendendo, assim, os homens e mulheres enquanto corporeidades.’

A contribuição de Laban no processo de criação cênica pela improvisação e por meio do corpo, começa no seu conceito de corporeidade, que supera a dualidade¹⁶ entre mente e corpo e assume a idéia de que nós não temos um corpo, e sim somos um corpo. Laban entende por corpo, o conjunto das instâncias: corpo (e, portanto, voz), mente e espírito, e parte do princípio de que não há dicotomia ou supremacia de uma instância sobre as outras.¹⁷

¹⁴ Labanotation. “Sistema de sinais gráficos criados para registrar o movimento” (Rengel, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. p. 92 Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2001)

¹⁵ Tourinho, Lígia. *Um Estudo da Construção da Personagem a partir do Movimento Corporal*. p.28 Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

¹⁶ Quando falamos em dualidade não estamos falando de um aspecto ou de outro, mas sim dos dois ao mesmo tempo.

¹⁷ Anotações de aula com o professor Eusébio Lobo, Unicamp, 2007.

Quando levamos o conceito de corporeidade para uma atividade de laboratório ou criação, podemos acionar o imaginário (nosso e de quem assiste) também pela via sensorial, perceptiva, física, emocional e não somente pela lógica do raciocínio. Portanto, o que se propõe, é o uso consciente do corpo integral, global, e não seccionado.

2.2 – MOVIMENTO É PENSAMENTO EM AÇÃO

“O essencial é invisível aos olhos” (Antoine de Saint-Exupéry – ‘O Pequeno Príncipe’)

Para melhor compreendermos o estudo de LABAN sobre o movimento, vamos conceituar este movimento, entendendo seus atributos e características tal como são abordadas em nossa pesquisa.

Peter Brook separa o mundo invisível do visível e diz que:

“O mundo invisível não tem forma, não muda nunca, ou pelo menos não sofre modificações como nós a entendemos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é a fluidez. Suas formas vivem e morrem.”¹⁸

Sabemos que o mundo é dinâmico, que ontem ele não é o que é hoje, e que essa dinamização se dá em função do movimento. O movimento é vida e rege, sob leis universais, tudo o que habita a terra. Assim como o mundo, a vida e, portanto também o nosso corpo está em constante movimento, mesmo quando está aparentemente parado. Muitas são as questões acerca do movimento não só corporal, mas de todo o universo, e acerca da análise deste movimento, seja ele visível ou não. Albert Einstein faz o seguinte questionamento: quando uma pessoa caminha, é ela que se move e o outro está parado ou é o outro que se move enquanto a pessoa permanece no lugar? É preciso determinar um ponto estático, uma referência a partir da qual o movimento no espaço será submetido à investigação e análise, mesmo sabendo que tudo está em movimento sempre,

¹⁸ Brook, Peter. *A Porta Aberta*, p. 74. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

caso contrário, o próprio movimento seria invisível ou imperceptível do ponto de vista de quem observa.

Tanto na arte como na vida, somos colocados em relação a algumas instâncias recorrentes, tais como; corpo, emoção, pensamento, reação, espaço, 'o que' e 'como'. É exatamente o trânsito entre estas intensidades que define este movimento sobre o qual falamos; um movimento que é pensamento gerado a partir da expressão da corporeidade, e não somente do corpo ou do raciocínio. Laban fundamentou os processos e a linguagem não verbal do movimento humano, e buscou compreender e descrever de maneira não racional o livre fluir da arte do movimento. Laban não despreza o fato de que alguns homens possuem uma habilidade externa para o movimento, porém, a esse respeito diz que:

“A fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do movimento é a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se originam o movimento e a ação.”¹⁹

Entendemos, portanto, que existe uma ligação relevante entre o que se passa no interior do homem e aquilo que ele expressa externamente, ou seja, fisicamente. O movimento é visto aqui como força de vida, tanto na vida, como na arte. Em qualquer uma dessas instâncias, o movimento é resultado ou da busca de um objeto dotado de valor ou de uma condição mental, é inspirado por objetivos tangíveis e intangíveis, mais um motivo pelo qual sua análise e compreensão não possam ser feitas somente através do raciocínio lógico. Segundo Laban, o movimento é altamente revelador, ele diz que:

“Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação. Pode tanto caracterizar um estado de espírito e uma reação, como atributos mais constantes da personalidade.”²⁰

¹⁹ Laban, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. p. 11 São Paulo, Summus Editorial, 1978.

²⁰ Laban, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. p. 20 São Paulo, Summus Editorial, 1978.

Às vezes o espectador pode atribuir ao movimento que ele vê um estado ou característica psicofísica da personalidade de quem o realiza, por exemplo, a sensualidade. Porém, o que se realiza é apenas um movimento lento e curvo com os braços, desprovido de intenções. O foco está na qualidade do movimento, no esforço²¹ empenhado ao realizá-lo, o público é quem faz a interpretação. Ao ator, cabe conhecer e dominar os fatores do movimento para poder gerenciar suas infinitas possibilidades de gradações e poder atribuir a qualidade que desejar ou julgar pertinente a cada situação. Para tanto, vamos compreender o que LABAN sugere em seu estudo do movimento a partir dos conceitos da *Corêutica* e da *Eukinética*.

2.3 – ESTUDO DA CORÊUTICA

Conhecida também como ‘arquitetura do movimento’²², a Corêutica é o estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano em ação como aparentemente parado. É o “estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial.”²³

“Esta ciência diz respeito aos pontos de referência no espaço: de acordo com o corpo e/ou de acordo com o espaço externo. Suas ferramentas de exploração consistem em: Kinesfera, níveis espaciais (alto, médio e baixo); tensões espaciais; progressões; formas; projeções; pelas diferentes dimensões (altura, largura e profundidade); pelos diferentes planos (frontal, horizontal e sagital); pelo volume; pelas direções; pelos movimentos gestuais e posturais. Através do estudo das dimensões espaciais e dos planos vertical, horizontal e sagital, surgem o estudo do padrão axial e das formas do corpo no espaço a partir da exploração de cinco (05)

²¹ Não entendemos por esforço o sacrifício, mas sim o impulso para o movimento, e suas diferentes gradações de acordo com os elementos (peso, espaço, tempo e fluxo). Ver 2.4

²² Este estudo foi influenciado pelos estudos arquitetônicos de Rudolf Laban, e por isso é também assim denominado.

²³ Rengel, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. p. 42. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001.

formas geométricas perfeitas: tetraedro, octaedro, cubo e icosaedro e dodecaedro.”²⁴

Embora reconheçamos o valor de todas as ferramentas de exploração da corêutica, e saibamos que nenhuma delas é isolada das outras, lançamos, na presente pesquisa, nosso olhar aprofundado sob duas delas; a Kinesfera e os níveis espaciais. Cada qual foi de suma importância nas investigações e criações realizadas nos laboratórios da pesquisa.

Kinesfera

A Kinesfera ou Cinesfera²⁵ é a esfera individual de movimento. É o círculo de vivência que eu levo para o espaço. A Kinesfera é determinada pelo alcance máximo delimitado no espaço, que cada intérprete pode obter com seu corpo, alongando seus membros em qualquer direção a partir do centro, sem que haja deslocamento de uma de suas pernas. É segundo Miranda²⁶, o nosso espaço pessoal. Quando o intérprete se desloca pelo espaço, carrega consigo sua Kinesfera, este espaço pessoal que pode ou não ser 'compartilhado' com outros intérpretes dependendo da proposta de jogo e improvisação.

“(…) comprimento, amplitude e profundidade são as dimensões experienciadas, quando se tenta ocupar essa Kinesfera. Ela ganha importância quando se lhe atribui “elasticidade“, expandindo e encolhendo em todos os Planos como se fosse um organismo que respira.”²⁷

A Kinesfera é pluridirecional, ou seja, não possui um único foco, e sim vários. O foco intensifica a qualidade da kinesfera, o foco interno determina uma kinesfera pequena, ao passo que o foco externo determina uma kinesfera grande.

²⁴ Tourinho, Lígia Losada. *Op. Cit.* p. 55

²⁵ Ambas se referem exatamente ao mesmo conceito.

²⁶ Anotações feitas em curso ministrado por Regina Miranda no Projeto Criação Teatral Volkswagen, São Paulo, 2004.

²⁷ Serra, Mônica Allende. *Teoria Geral do Movimento*. Apostila de estudo. Psicologia do Desenvolvimento Aplicada à Dança, 1995.

Níveis Espaciais

Os níveis espaciais são três: alto, médio e baixo. Cada qual, a partir do centro do corpo, define onde o movimento será explorado. Por exemplo, no nível baixo, o intérprete pode trabalhar variações entre deitar, rastejar, rolar. Já no nível médio, a movimentação se dá a partir da flexão dos joelhos e variações entre quatro, três e dois apoios, utilizando o chão como passagem e apoio. E no nível alto, a exploração se dá na vertical, envolvendo elevações, saltos e pulos. O laboratório com os níveis permite ao intérprete o aprofundamento e ampliação de seu repertório gestual, pois o força a improvisar em lugares não tão comuns, habituais ou confortáveis.

“Os níveis são ferramentas para o ofício da dança, que não determinam o potencial do bailarino, mas podem ser um importante instrumento para o enriquecimento e de aproximação entre a intenção e o movimento expressivo desejado em uma composição cênica.”²⁸

Através do improvisado a partir dos níveis espaciais, conseguimos encontrar possibilidades para tornar uma frase de movimento mais dinâmica e interessante de ser vista, já que o intérprete passa a explorar também sua verticalidade, incluindo para tanto, pulos, saltos, apoios no chão, rolamentos e outros recursos expressivos. Adquire-se uma mobilização dos membros superiores e inferiores, ausente até então nos laboratórios.

2.4 – ESTUDO DA EUKNÉTICA

A *Euknética* é o estudo das dinâmicas e das qualidades²⁹ expressivas do movimento, e não está separada do estudo da *Corêutica*, ambas são elementos constitutivos do movimento, porém a separação ocorre didaticamente para que

²⁸ Silva, Eusébio Lobo da. *Comentários sobre o estudo da “Corêutica”*. In Cadernos de Pós-graduação da Unicamp, Campinas, Volume 6, 2002, p. 124.

possamos melhor compreendê-las. Foi com o estudo da *Euknética* que Laban chegou à conceituação da palavra *esforço*, e conseqüentemente ao sistema *Effort-Shape*.

Effort-Shape

Trata-se de um sistema de descrição da dinâmica e dos aspectos qualitativos da movimentação humana, permitindo analisar as qualidades do movimento na relação com os quatro fatores (Peso, Tempo, Espaço e Fluência). O sistema *Effort-Shape* configura a manifestação da expressividade através de uma forma do corpo no espaço. É através deste sistema que Laban propõe a aplicabilidade dos quatro fatores básicos do movimento, podendo assim caracterizar o estilo e repertório individual e único de cada pessoa movimentar-se.

“na arte do movimento variações singelas no peso, na fluência, no uso do espaço, etc. resultam em configurações ou conotações diferenciadas de expressão.”³⁰

É também através do *Effort-Shape* que Laban propõe outros dois importantes componentes; os *esforços incompletos* e os *esforços completos*, ou *ações básicas do movimento* (deslizar, flutuar, pontuar, pressionar, torcer, sacudir, bater e chicotear)³¹.

Effort

Effort, quer dizer esforço, mas não no sentido de força, de desgaste físico como pensamos naturalmente. A palavra *Effort* tem origem no alemão, *Antrieb*, que significa propulsão, ímpeto para o movimento, portanto, assumimos nesta pesquisa o esforço como sendo o ‘impulso para o movimento’. A mobilização interna a partir da qual se origina o movimento. Ao esforço atribuímos também as qualidades dinâmicas relacionadas aos quatro fatores básicos do movimento.

²⁹ Não no sentido de bom ou ruim. Aqui, a palavra ‘qualidade’ está ligada ao estilo do movimento, à maneira como é realizado.

³⁰ Silva, Eusébio Lobo da. *Comentários sobre o estudo da Eukinética*. Caderno de Pós-Graduação da Unicamp, Vol. 7, 2004, p.1.

³¹ Embora reconheçamos a importância destes componentes, não iremos nos ater a eles no caso específico de nossa pesquisa.

Shape

Shape, traduzido do inglês, significa forma, contorno, figura. Entendemos, portanto que se trata de uma atitude expressiva, de idéias que se configuram espacialmente através de uma forma. Tourinho diz que “o sistema *Effort-Shape* configura estas idéias, como manifestação da expressividade através de uma forma do corpo no espaço”³².

2.5. ESTUDO DOS FATORES DO MOVIMENTO

Laban começa seus estudos no movimento, buscando, a posteriori, desdobramentos no ser humano que realiza tal movimento, sempre dentro de uma conjugação espaço – corpo, e afirma que não existe um movimento bom ou ruim, e sim a peculiaridade do movimento e a do ser humano. Depois de identificar nos operários a produtividade no movimento ‘original’ em detrimento do repetitivo, Laban foi observar esta mesma hipótese na dança, e concluiu que o solista diferente do que se pensava, não era necessariamente o mais tecnicamente bem preparado, e sim aquele que arriscava ‘florear’ o movimento, ao invés de simplesmente reproduzi-lo. Laban não pretendia com essa verificação, avaliar a qualidade técnica do movimento, e sim sua qualidade expressiva. Ele busca quebrar pré-conceitos, evitando trabalhar com a idéia de que determinado movimento é certo ou errado, bom ou ruim; não existe o juízo de valor, existe a experiência do movimento.

Por mais que se restrinja uma tarefa, por exemplo, abrir uma porta, cada indivíduo irá cumpri-la de um jeito diferente, de acordo com seu repertório e gestualidade pessoal. Laban diz que não importa a tarefa, ou seja, ‘o que’ se faz, pois esta pode ser a mesma para todos, o que muda, e realmente importa é a maneira, o ‘como’ se faz. E é aí que um indivíduo se diferencia do outro. Porém, ainda dentro destas singularidades, Laban identifica algo em comum, e vai então falar em padrão de movimento. Padrão, não no intuito de padronizar, de

³² Tourinho, *Op. Cit.* p. 70

massificar, mas sim de identificar. Ele observa que existem características entre os indivíduos que nos unem em uma coletividade maior. É certo que todos temos um padrão de movimento mais recorrente, e que a partir da observação da qualidade do movimento de cada um, podemos chegar a hipóteses de personalidade e comportamento; como por exemplo, concluir que alguém que se movimenta rápido, com vários focos pelo espaço, seja alguém agitado e ansioso. Porém, esta análise serve para nos percebermos e observarmos, e não para catalogar e padronizar os indivíduos pelos seus movimentos. Até porque isto não seria possível, uma vez que não há efetivamente um padrão; pode até ser que a maioria das pessoas tenha, por exemplo, a tendência a brigar com o peso firme e num tempo súbito, mas sempre haverá aquele que briga leve e num tempo sustentado. Para uns a alegria pode ser leve e a tristeza pesada, mas para outros, isto pode ser inverso.

Os fatores do movimento são quatro: espaço, tempo, peso e fluxo, e cada qual possui elementos do esforço, como nos mostra o organograma abaixo³³:

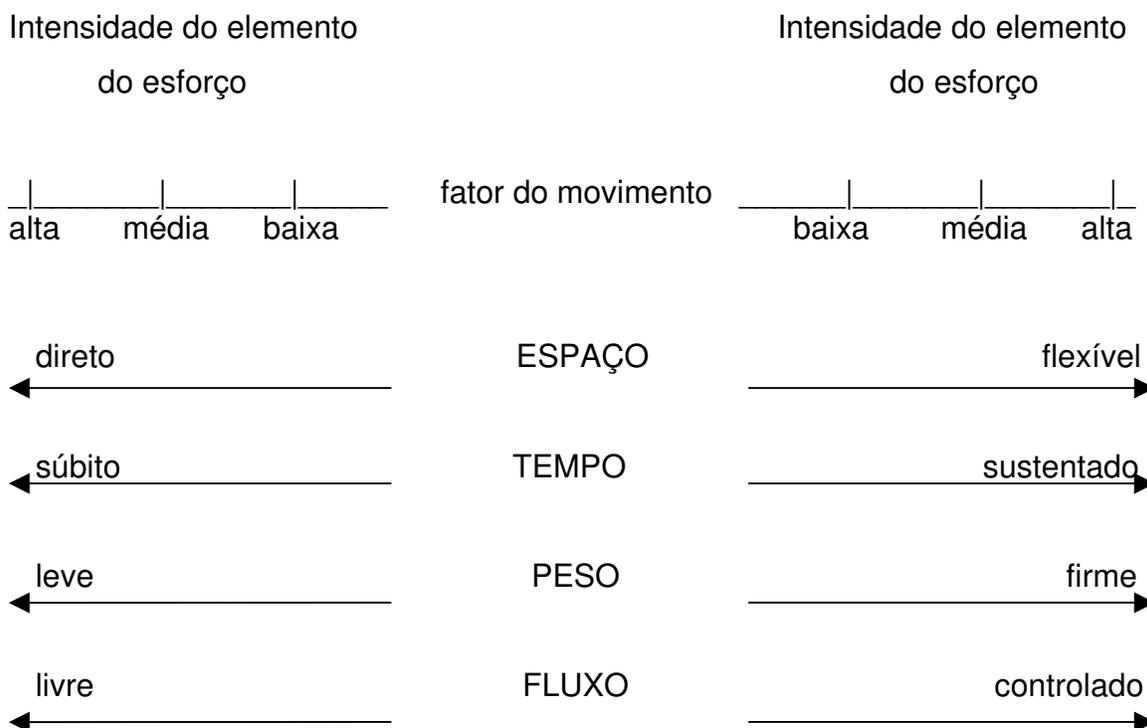


As gradações de intensidade entre os elementos do esforço, próprios de cada fator, não estão necessariamente em contradição, por exemplo, você pode ativar a leveza do seu corpo e ainda assim transitar para o firme. Nem tampouco são percebidas como excludentes, ou seja, você pode estar, por exemplo, com o peso leve e o fluxo livre ao mesmo tempo, não se trata de um ou outro. Normalmente trabalhamos enfatizando três fatores, o que torna a investigação muito dinâmica, mesmo que eu esteja sustentado (tempo), controlado (fluxo) e firme (peso). Mas podemos também optar por trabalhar com dois fatores e manter um terceiro como background, ele estará presente, porém com menos

³³ Laban, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. p. 186 São Paulo, Summus Editorial, 1978.

intensidade. E nada nos impede de eleger um só fator, e trabalhar transitando entre as intensidades dos elementos deste único fator.

O trânsito entre as intensidades pode acontecer em vários graus, ou seja, não precisamos trabalhar, por exemplo, 100% no espaço direto ou 100% flexível, eu posso estar 60% no espaço direto, como mostra o esquema abaixo:



A partir das variações (dos elementos dos fatores) e de suas infinitas possibilidades de combinações, podemos analisar e compreender melhor o movimento. É também a partir deste aprofundamento que vamos entrar no nosso estudo da improvisação norteadas pelo *Effort-Shape*.

Cada fator tem uma especificidade clara e funcional dentro do processo de investigação e criação pelo improvisado. A cada um deles atribuímos uma característica, que quando ‘sabida’ pelo improvisador fará com que a cena se torne preenchida e elaborada. Observemos a tabela abaixo³⁴:

³⁴ Laban, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. p. 186 São Paulo, Summus Editorial, 1978.

FATOR	ESPAÇO	TEMPO	PESO	FLUXO
DIZ	<i>atenção</i>	<i>decisão</i>	<i>intenção</i>	<i>progressão</i>
RESPEITO À	<i>onde</i>	<i>quando</i>	<i>O quê</i>	<i>como</i>
AFETA O				
PODER	<i>pensamento</i>	<i>intuição</i>	<i>sensação</i>	<i>sentimento</i>
HUMANO DE				

Ao propormos um laboratório de improviso e criação norteado pela exploração dos fatores do movimento, devemos fazer com que esta investigação seja a mais profunda e sincera possível. Para tanto, podemos recorrer a uma espécie de ‘interrogatório’, estimulando cada fator do movimento conforme nos mostra a tabela abaixo:

FATOR	ESPAÇO	TEMPO	PESO	FLUXO
PERGUNTA	<i>De que maneira eu abordo o espaço?</i>	<i>Quando eu preciso completar a ação?</i>	<i>Como é meu impacto?</i>	<i>Como eu prossigo?</i>

Espaço

De que maneira eu abordo o espaço? Este fator diz respeito à atenção, ao foco de atenção / objetivo, que pode ser direto (unifocado / único) ou flexível (multifocado / disperso).

Quando falamos em espaço podemos nos referir tanto a posição como a direção do corpo e/o movimento no espaço, porém não se trata da mesma coisa. Mover-se direta ou indiretamente no espaço significa atribuir respectivamente, um único, ou múltiplos focos para o movimento. Estar direta ou indiretamente posicionado diz respeito ao foco de intenção, de objetivo. Por exemplo, quando eu estabeleço uma conversa séria, ou interessante com uma pessoa, eu estou com o meu corpo voltado exclusivamente para ela, ou seja, estou diretamente

posicionada para ela. Várias coisas podem acontecer ao meu redor, porém meu foco é único. Mas olhemos, por exemplo, o caso de um maestro, que precisa ter escuta e atenção a todos os instrumentos da orquestra, Dizemos que sua atenção espacial é multifocal, que seu posicionamento no espaço é indireto, ou seja, flexível. É um equívoco dizer que o movimento indireto não possui um foco objetivo ou um ponto final, que ele fica jogado no espaço. Ao contrário, ele possui não um, mas vários focos, o que muda em relação ao movimento direto é o caminho sinuoso que eu percorro para chegar ao meu objetivo.

O movimento é a parte visível do espaço e o espaço é a parte invisível do movimento. Embora invisível, ele também se movimenta, e por isso nós não nos movimentamos no espaço e sim com ele. Em relação ao espaço, os movimentos são processos de irradiação e transição, que criam uma experiência sinestésica de tensões espaciais. O espaço afeta o poder humano de pensamento³⁵, e determina o 'onde' da cena.

Tempo

Quando eu preciso completar a ação? O fator tempo diz respeito à decisão.

Existe um pré-conceito que nos faz associar urgência à velocidade acelerada, portanto quando falamos em urgência, logo imaginamos um movimento acelerado, uma situação de correria, afobação, mas urgência não é tempo e, portanto não significa pressa, velocidade, e sim intenção, objetividade. Um movimento urgente é um movimento que precisa ser realizado, que tem um motivo. Podemos pensar, por exemplo, na seguinte situação: uma pessoa atrasada para um compromisso, está em seu carro, parada no sinal vermelho. Temos aqui uma situação de um corpo 'estático' em relação ao espaço, porém em evidente movimento. No caso, o movimento da pessoa é precisamente urgente, e, no entanto, ela não se move rapidamente, ao contrário ela está sentada. Podemos dizer que o movimento sempre terá urgência, mesmo que seja uma urgência em não fazê-lo.

³⁵ No caso, nos referimos ao pensamento racional propriamente.

O tempo varia entre os elementos 'súbito' e 'lento', podendo os dois ser igualmente urgentes. Sabemos que o tempo não é linear, mas ainda assim o assumimos desta maneira na prática, designando, por exemplo, a hora e o decorrer da hora. Estamos talvez entrando em uma era mais geográfica do que histórica, que nos permite um uso temporal mais flexível, e na qual a narrativa até possui começo meio e fim, mas não necessariamente nesta mesma ordem. E apesar de sabermos disso, seguimos sempre esta cronologia, por exemplo, ao conhecer alguém, não deixamos cumprimento para o fim, seguimos a ordem natural, cronológica; primeiro dizemos nosso nome, depois nos apresentamos, para então desenvolver a relação. O tempo afeta o poder humano de intuição, e determina o 'quando' da cena.

Peso

Como é meu impacto? O fator peso diz respeito à intenção.

Ele pode ser leve ou forte; frouxo ou pesado, mas qualquer que seja sua gradação, o fator peso está sempre ligado à ação da gravidade e ao uso de diversos graus de tensão muscular. Um movimento pesado é aquele que vai contra a gravidade, oferecendo resistência à sua lei natural. Neste caso, criamos uma atitude ativa que demonstrará firmeza, tenacidade, resistência e poder. Porém, se eu ergo meu braço, apontando para o céu, e em seguida deixo-o despencar, estou provocando um movimento leve, pois não há resistência à força gravitacional. Neste caso, criamos uma atitude passiva que resulta num movimento de queda (parcial ou total do corpo). Esta queda, no entanto, revela suavidade, bondade ou ainda superficialidade. O Fator peso afeta o poder humano de sensação, e informa sobre o 'o quê' do movimento, trazendo um aspecto mais físico da personalidade. Auxilia o desenvolvimento do domínio de si próprio, por isto alguns autores atribuem a este fator a afirmação da vontade.

Fluxo

Como eu prossigo? O fator fluxo diz respeito à progressão.

O movimento pode ser livre ou contido. No primeiro caso, significa que o movimento ocorre dando a sensação de fluidez, de modo que se torna difícil a interrupção do movimento repentinamente. Demonstra expansão, abandono, e entrega. Já no segundo caso, ele ocorre de forma interrompida, sem fluência, dando, segundo Tourinho, “a sensação de pausa do movimento ou de uma seqüência de pausas contínuas”³⁶, como por exemplo, alguém caminhando em passos segmentados e com pausa, como se estivesse em dúvida sobre concluir a caminhada, ou então com receio de chegar ao fim. O fluxo afeta o poder humano de sentimento, e determina o ‘como’ da cena. Pensando no ‘ritmo do fluxo’ podemos trabalhar a emoção, o que torna este fator um grande aliado do trabalho com texto.

2.6. – COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO ESTUDO DOS FATORES DO MOVIMENTO

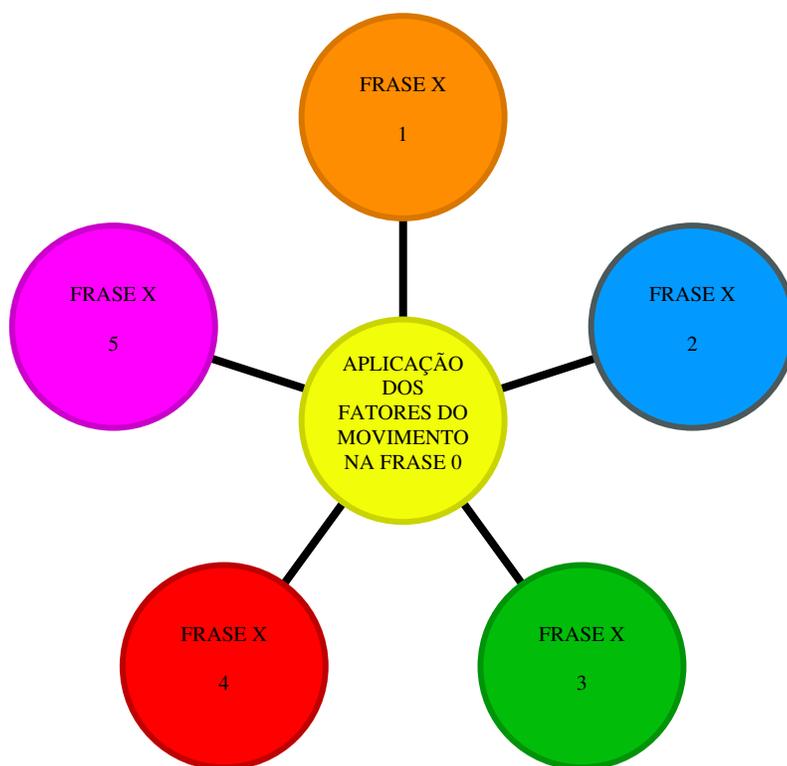
Considerando o processo inventivo como algo externo, que se dá além do nosso corpo, devemos assumir este momento da pesquisa muito mais como uma descoberta, que é algo que se dá internamente, do que como invenção. Ambos os processos são criativos, proporcionam criações da parte do pesquisador, porém um trabalha pelo viés da invenção e outro da descoberta.

Começamos os laboratórios aplicando o conceito de kinesfera e níveis espaciais. Localizando pontos no espaço, os intérpretes realizavam movimentos que iam ora ao encontro, ora em oposição a estes pontos, variando também os níveis (baixo, médio, alto) onde cada movimento acontecia. Depois de alguns encontros começamos a fechar, mesmo que provisoriamente, algumas frases de movimento. A frase é um enunciado com sentido completo, ela tem independência própria, inclusive com relação ao seu criador. Não tem a ver com o ‘belo’, e sim com personalidade e autenticidade. Trata-se de uma coerência interna (tanto de quem criou como de quem a executa). A estas frases, geradas a partir dos

³⁶ Tourinho, *Op. Cit.* p. 72

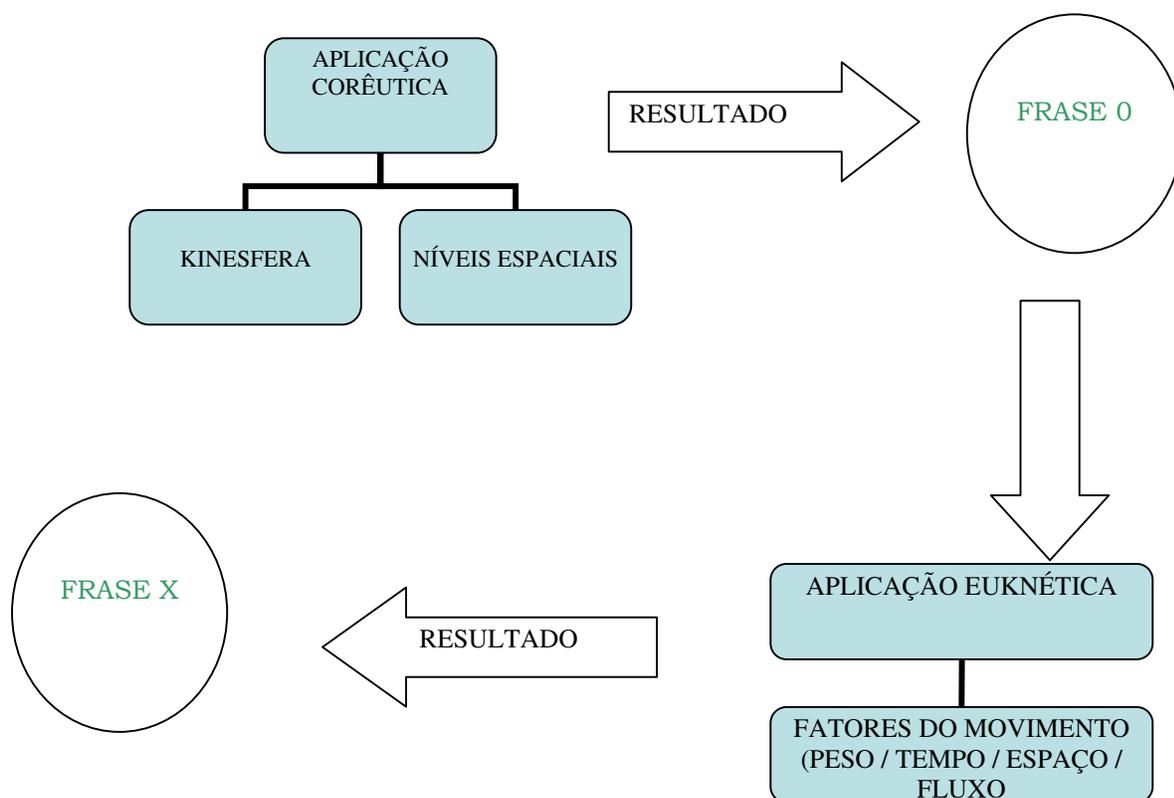
improvisos realizados nesta primeira etapa, demos o nome de “frases 0”³⁷. Num segundo momento, partimos para uma experimentação que consistia em verificar a aplicabilidade dos quatro fatores do movimento e seus elementos do esforço às ‘frases 0’. Queríamos investigar as transformações e qualidades expressivas ocorridas na ‘frase 0’ quando submetida à determinada gradação de um fator do movimento. Por exemplo, como seria realizar a ‘frase 0’ com o tempo súbito e fluxo livre? Assim fomos combinando a aplicação de até três fatores do movimento na mesma frase 0. Novamente iniciamos o processo de compor frases, ou seja, atribuir, mesmo que provisoriamente, começo, meio e fim ao improviso que vinha sendo realizado. Novas frases resultaram deste processo, a elas demos o nome de ‘frase x’. Observamos na ‘frase x’, diferentes dinâmicas e qualidade do movimento que enriqueciam o material criativo da ‘frase 0’, que funcionava como uma espécie de base, de partitura escrita que poderia tomar diferentes formas e vidas ao ser submetida à experiência com os fatores do movimento. Ao transformar a ‘frase 0’ em ‘frase x’, damos alma à ela, ao movimento, que passa a significar, ganha expressividade e se torna cenicamente contundente. Não significa que a ‘frase 0’ seja pior ou menos importante que a ‘frase x’, ao contrário, ela é a base da investigação, que nos possibilita descobrir e compor em cada laboratório. Também não significa que há ausência de fatores do movimento na ‘frase 0’, mesmo porque eles estão presentes em todo e qualquer movimento que se execute, o que não ocorre é uma ênfase à cada um deles. A ‘frase 0’ trabalha com o uso contínuo dos esforços, ou seja, não há variação de nenhum dos fatores de esforços. A partir de uma mesma ‘frase 0’ podemos chegar à infinitas possibilidades de ‘frase x’. Por exemplo; temos uma ‘frase 0’, e a partir dela investigaremos os fatores tempo e espaço, teremos como resultado uma ‘frase x’. Em seguida, a partir da mesma ‘frase 0’, exploraremos peso e fluxo, teremos uma outra ‘frase x’ como consequência. Ou ainda, dois intérpretes trabalham, por exemplo, peso e espaço a partir da mesma ‘frase 0’, teremos duas ‘frases x’ diferentes entre si, porém geradas a partir de uma mesma ‘frase 0’. A mesma ‘frase 0’ pode ser utilizada pelo mesmo ou por outros interpretes, em mais de um laboratório.

³⁷ O nome “Frase Zero” faz referência ao “Ponto Zero” do Campo de Visão, sobre o qual falaremos no cap 3.



Finalizamos esta etapa da pesquisa tendo conseguido alcançar nosso objetivo inicial, quando nos propusemos a trabalhar com o sistema Effort-Shape; que era o de compor frases pessoais de forte qualidade expressiva, e, oriundas de um processo investigativo que embora coletivo, tivesse seu foco voltado para o individual.

Segue abaixo um esquema ilustrativo desta etapa da pesquisa:



A próxima etapa de nosso processo criativo se dará através do compartilhamento e socialização das ‘frases x’. Para tanto utilizaremos nossa segunda ferramenta norteadora, o Campo de Visão, em diálogo com os resultados até aqui obtidos.

CAPITULO 3 – CAMPO DE VISÃO – MARCELO RAMOS LAZZARATTO

“Admirável mundo novo em que vivem tais pessoas” (William Shakespeare³⁸)

A jovem Miranda de Shakespeare está deslumbrada diante de um novo mundo no qual se depara com infinitas novas possibilidades de ver a vida. É assim, com este mesmo entusiasmo e curiosidade de alguém que se depara com um novo mundo, que vejo os atores ao tomarem seu primeiro contato com o Campo de Visão. Um jogo no qual o improvisador pode ser quem, onde e quando ele quiser, no qual ele ganha uma liberdade assustadoramente prazerosa de criar,

viver e experimentar o que ele quiser. Trata-se de um jogo altamente funcional, lúdico, poético, de uma beleza estética inquestionável, e gerador de um campo fértil e criativo aos intérpretes. Vemos também no Campo de Visão, uma instigante possibilidade de diálogo com o *Effort-shape*. Por isso a opção em trabalhar com este jogo.

Lazzaratto é professor doutorando do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, diretor, encenador, ator e pensador sobre o ensino e a arte de interpretar. Sistematizou o jogo do Campo de Visão em sua pesquisa de mestrado (2003)³⁹. O Campo de Visão, tal como utilizamos nesta pesquisa⁴⁰, é um exercício de improvisação cênica, no qual os improvisadores são submetidos a um jogo, que *a priori* se assemelha com o ‘siga o mestre’ que brincávamos na infância, mas que ao conhecer suas regras e possibilidades revela-se um jogo de inestimável valor cênico e poético. O Campo de Visão é um sistema aberto em constante movimento, o professor Marcelo Lazzaratto, o define como sendo:

“... 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.”⁴¹

Os participantes estão divididos entre condutor, líder e improvisadores.

Condutor

O condutor é o olhar de fora, porém participa ativamente do jogo como um improvisador. O Campo de visão é uma improvisação conduzida, na qual o

³⁸ SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

³⁹ *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes/ Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003.

⁴⁰ Não se sabe exatamente a origem deste jogo, porém a versão que utilizamos na presente pesquisa foi sistematizada por Marcelo Ramos Lazzaratto em sua pesquisa de mestrado.

⁴¹ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes/ Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

condutor interfere no jogo definindo o líder (ao qual os outros jogadores seguirão) e propondo os estímulos externos como música, sons e textos, imagens e/ou situações. Nos laboratórios com a Terraço Teatro, além de experimentar a função do condutor, tive também a oportunidade de permanecer em diversos momentos como observadora, deixando a condução nas mãos do pesquisador Daniel Dalberto⁴². Estes momentos me foram importantes para, como ‘espectadora’, poder compreender melhor a função aparentemente simples do condutor. Há que existir uma sintonia e harmonia profundas não só entre os improvisadores como também entre eles e o condutor, caso contrário, este, ao passo que interfere em momentos inoportunos, pode acabar sendo um obstáculo e não um facilitador e incentivador do jogo. Lazaratto diz que ao condutor cabe “a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores (...) para que a sua condução não bloqueie o movimento criativo”.

Lider

Este papel pode ser desempenhado por qualquer improvisador, sendo que, sob o comando do condutor, a liderança vai se alternando entre eles ao longo do jogo. O líder é responsável por gerar os movimentos e ações que serão seguidos pelo grupo de improvisadores. Cabe a ele a proposta de movimentação e deslocamento no espaço, explorando os elementos anteriormente trabalhados, como os fatores do movimento e os níveis espaciais.

Improvisadores

Os improvisadores são aqueles que seguem o líder. Eles devem estar disponíveis para acatar e apropriarem-se da proposta de movimentação do líder. Devem ser fieis à qualidade⁴³ de movimento proposta, porém resignificando internamente os gestos, ações e movimentos. Isto significa que embora todos

⁴² Nos laboratórios pude contar com a colaboração do ator pesquisador Daniel Dalberto, que participou do processo e assinou comigo a direção do espetáculo Alma de Papel, fruto desta pesquisa.

⁴³ Gradações de tempo, espaço, peso e fluxo.

realizem um mesmo movimento, cada um dá significado próprio a ele, ou seja, cada improvisador vai contar sua própria 'história'.

Instalação – Aquecimento da Alma

Estabelecemos em nosso trabalho um momento prévio ao jogo do Campo de Visão, ao qual chamamos 'instalação'. Trata-se de um aquecimento não só físico, mas um "aquecimento da alma", ou seja, além de aquecer a musculatura, visamos mobilizar e disponibilizar para o jogo: corpo, voz, mente, espírito e imaginação. Para tanto, utilizamos os princípios do sistema *Effort-Shape* e alguns jogos teatrais específicos, propostos por Viola Spolin⁴⁴, tais como jogos com bolinha e bastão, até 'brincadeiras' de pega-pega e corda. Estes jogos buscam, entre outros objetivos, a integração e unidade do grupo, sempre motivando igualmente o individual e o coletivo. O intérprete deve se policiar para buscar sempre um estado 'alterado', extra cotidiano, que o coloque pleno em percepção, atenção, generosidade e disponibilidade. O aquecimento não deve se resumir unicamente a um esquentamento físico. Ele deve acontecer para prevenir eventuais lesões durante o trabalho, Lobo⁴⁵ ressalta em seu Método Integral da Dança, a importância de uma instalação antes do exercício da composição. Propõe que antes de entrarmos para um laboratório, visando alcançar um resultado ou outro, preocupemo-nos em preparar nosso corpo para mobilizar nossa energia vital, acionando os aspectos funcionais básicos do corpo e permitindo assim um fluxo criativo muito mais intenso e constante.

O jogo

Os improvisadores começam o jogo formando o desenho de um "U" no espaço. Já estão previamente aquecidos e disponíveis, como se estivessem a uma fração de segundo de entrar no palco. Chamamos este lugar de "Ponto Zero". No Ponto Zero a regra é ampliar a visão periférica e a percepção sensorial em 360°, assim o improvisador estará apto a enxergar tudo que se passa nos 180° a

⁴⁴ Spolin, Viola. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

⁴⁵ Lobo, Eusébio. *Método Integral da Dança: Um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de doutorado em Artes, Campinas, 1993.

sua frente sem precisar olhar diretamente para o ponto, ou seja, sem deslocar a cabeça e os olhos, e também a perceber, mesmo sem enxergar concretamente aquilo que se passa atrás de si, onde os olhos aparentemente não podem alcançar.

O condutor sinaliza com uma palma ou um sinal previamente convencionado, o *start* do jogo. Os improvisadores entram no espaço delimitado pelo U, e sustentam qualquer que seja o desenho que seu corpo fizer no espaço. A partir daí começa um reconhecimento desta figura, e que tipo de movimentação ela sugere. O condutor elege um líder e todos os outros improvisadores se colocam na mesma posição corporal dele, (atentando pra detalhes como direção e níveis espaciais) mesmo que para isso eles deixem de ter o líder em seu campo de visão. O líder começa então a movimentar-se e sempre que ele, ou qualquer improvisador seguindo sua movimentação, estiver ou entrar no seu campo de visão, você deve movimentar-se ‘imitando’ seus movimentos.

“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.”⁴⁶

A idéia não é reproduzir simplesmente o movimento, mas sim se apropriar dele e a partir daí dar-lhe sentido e preenchimento. Tal atitude leva o improvisador a afirmar sua individualidade dentro do coletivo, ampliando seu repertório gestual e desenvolvendo sua capacidade expressiva, pois a partir do que o outro propõe, ele é ‘forçado’ a realizar movimentos que não faria espontaneamente, e que não fazem parte de seu repertório pessoal, explorando diferentes qualidades de movimento e níveis espaciais nos quais não está habituado a desenvolver-se. Esta troca de experiências entre os participantes, se dá no nível da corporeidade,

⁴⁶ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

e, portanto extrapola a instância corporal e se dá também nos níveis da mente e do espírito. Às vezes até inconscientemente os participantes começam a explorar temas e situações comuns a todos, e, mesmo que intuitivamente entram em sintonia sensorial. Neste momento pode começar a surgir um tema, para uma possível criação cênica, como aconteceu em nossos laboratórios. Temas como 'coincidências', o tempo e o espaço em relação aos eventos da vida, consciência cósmica, teoria do caos, começaram a surgir nas conversas que realizávamos após o jogo analisando seus desdobramentos. Tais conteúdos foram posteriormente culminar na idéia do espetáculo Alma de Papel.

Por ser uma proposta livre e muitas vezes lúdica, o improvisador age, como uma criança, com absoluta fé no jogo, no fazer de conta, e passa a crer que está realmente inserido em espaços-tempos imaginários em circunstâncias diversas. Falamos no capítulo 1, sobre o diálogo necessário entre técnica e intuição, e nesta etapa da pesquisa pudemos verificar na prática sua aplicabilidade. Como, a priori, no Campo de Visão, o jogador possui como estímulo os seus próprios movimentos, ele precisa verdadeiramente confiar não só na sua intuição, mas na dos outros improvisadores, incluindo o condutor. Há que se confiar na corporeidade, no corpo integral, na possibilidade de se criar a partir de um material sensorial, lúdico e também racional, mas muito singular. Para tanto, o grupo precisa coletivamente acionar o músculo da imaginação e fortalecê-lo. Há que se abandonar a convenção de espaço - tempo real, e o pensamento cartesiano e regrado. Há que se deixar levar pelos impulsos mais íntimos e sinceros, permitindo a comunicação da alma com o mundo exterior. Lazzaratto define este novo estado como a:

“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.”⁴⁷

⁴⁷ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes/ Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

Cria-se uma espécie de imaginário coletivo, que está em constante movimento, uma conexão que se dá no nível da corporeidade. As mentes, corpos e espíritos, a partir do inconsciente coletivo, e deste imaginário coletivo, estão em sintonia. Assim, percebemos, por exemplo, que em um dia de laboratório no qual a maioria dos participantes se encontra por algum motivo num estado de tensão; os movimentos aparecem prioritariamente súbitos, pesados e diretos, traçando um sentimento geral do grupo. E quando um condutor tenta romper com esta qualidade de movimento, encontra, se saída, uma resistência coletiva em fazê-lo. Cabe ao condutor, como dissemos anteriormente, optar por interferir, ou não, encaminhado o jogo de acordo com sua percepção.

Após alguns laboratórios, jogando com temas livres no Campo de Visão, e posteriormente com estímulos externos⁴⁸, alheios a movimentação dos improvisadores, passamos a experimentar uma nova regra; sempre que o condutor indicava um líder, este automaticamente iniciava sua ‘frase x’, gerada na primeira etapa da pesquisa com o sistema *Effort-Shape*. O Campo de visão passa a funcionar então como instrumento ‘socializador’ das descobertas obtidas individualmente naquela etapa, contribuindo fortemente com o avanço da pesquisa, já que o coletivo passa a reconhecer todas as individualidades que o compõe, caminhando em busca de uma sintonia indispensável para nosso trabalho. Os jogadores começam a ver no outro a possibilidade de reinventarem sua criação, eles passam a se alimentar na criação do outro. Este aspecto do jogo é muito favorável, pois tira do ator uma idéia pré-concebida sobre a originalidade na criação da cena. Existe entre os atores uma tendência a querer inovar e, portanto, naturalmente, eles praticam uma espécie de negação ou fuga daquilo que é feito pelo outro em laboratórios de criação para tentar fazer o novo, o diferente. O Campo de Visão vem nos revelar, ao contrário, o outro como caminho para a reinvenção.

A voz

Em determinados momentos da movimentação corporal, pode acontecer por parte do líder, o desejo de expressar-se vocalmente. No caso, a regra para a

⁴⁸ Músicas, sons, poesias, textos dramáticos, objetos, cheiros diversos, etc.

voz é a mesma dada para o corpo, ou seja, quando o líder propõe, os improvisadores o seguem. Mesmo que o improvisador não esteja movimentando-se (ou seja, não tenha o líder em seu campo de visão), ele pode e deve seguir a expressão vocal, pois ele a escuta, ou seja, ela está em seu campo auditivo. Som e movimento estimulam-se mutuamente, não existe uma regra que faça com que um preceda o outro.

“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.”⁴⁹

Lazzaratto acrescenta que a voz:

“(...) 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.”⁵⁰

A regra neste momento é se ater a sons e vocalizes, sem fazer uso da palavra. Ela entraria em um segundo momento, porém, embora reconheçamos o valor do trabalho textual no jogo do Campo de Visão, não iremos nos aprofundar nele, já que no caso de nossa pesquisa, focamos este trabalho específico, no exercício da Zona do Improviso, sobre o qual falaremos no capítulo 4. Assim, aprofundamo-nos no Campo de Visão como ferramenta de criação corporal, e instrumento ‘socializador’ dos resultados obtidos na primeira etapa da pesquisa.

Vemos o Campo de Visão como um momento de intensa honestidade no trabalho criativo e inventivo do interprete. Como afirma Lazzaratto, a ‘mente e o imaginário dos atores são profundamente ativados’ durante a prática deste jogo, o

⁴⁹ Lazzaratto, Marcelo. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes/ Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

⁵⁰ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

que faz com que ele, sem artifício ou muleta alguma, se comprometa com o exercício da criação e composição cênica, emprestando para tanto seu material mais genuíno e sincero, livre de qualquer julgamento de valor. Ele se permite criar a partir do diálogo entre mente, imaginário, alma, sensorial e fisicalidade, sem hierarquia entre estas instâncias, considerando a corporeidade dos interpretes. Ele se compromete a reinventar sua própria invenção, e ainda a invenção do outro.

A prática do Campo Visão tira do ator a necessidade de representar e psicologizar⁵¹ suas ações, atitudes e pensamentos. O movimento em si, já estabelece uma ação dramática desprovida de análise psicológica. Brecht já propunha isto em seu teatro, pois propunha o drama sem a necessidade do dramático, ou seja, a circunstância estabelecida, a teatralidade presente, porém abrindo mão da emoção em prol do sentimento, sem o 'sofrimento' da psicologização.

3.1. DANÇA CORAL – O INDIVIDUO E O COLETIVO

Assistindo ao jogo do Campo de Visão, o espectador pode se questionar sobre estar diante de um espetáculo de dança previamente e minimamente (de acordo com a execução) ensaiado, e não de um jogo de improviso no qual os movimentos são gerados no aqui agora, motivados por uma circunstância única que se dá ao acaso naquele momento presente. Laban diz que o agrupamento dos atores no palco se dá através do movimento, cuja expressividade difere da do movimento individual. Para ele:

“Os movimentos grupais podem ser vivos, rápidos e carregados da ameaça de agressividade, ou suaves e sinuosos como o movimento da água num lago sereno. As pessoas podem agrupar-se à semelhança de rochas de montanha, ásperas e esparsas, ou como um riacho que flui lentamente na planície. As nuvens freqüentemente se agrupam em formas bastante interessantes, de

⁵¹ Queremos dizer com o termo psicologizar, o ato de refletir e analisar o fazer teatral antes mesmo de fazê-lo. A necessidade de pensar sobre e até mesmo atribuir juízo de valor ao que será realizado.

efeito dramático bem estranho. Os movimentos grupais no palco lembram de certo modo as mutáveis nuvens, das quais tanto pode se formar uma tempestade como irromper o sol.”⁵²

Uma possibilidade preciosa que o Campo de Visão abre para o ator é a possibilidade da dança. Há uma semelhança pontual entre o que Laban chama de Dança Coral e o jogo do Campo de Visão. Em debates realizados após as apresentações de *Alma de Papel*, é comum ouvir o público dizer que as coreografias são muito bem ensaiadas, ou ainda que os dançarinos do espetáculo são tecnicamente muito bem preparados. Porém, há um espanto considerável quando revelamos que entre os dezenove integrantes do elenco, apenas quatro são bailarinas e que as citadas ‘coreografias’ nunca foram ensaiadas à maneira tradicional da dança, com contagens e marcações minuciosas realizadas frente ao espelho. Ao contrário, ao invés da preocupação técnica com uma ponta de pé esticada ou com a marcação de cabeça num giro, prezamos pela unidade e sintonia do coletivo e pela verificação dos princípios básicos do Campo de Visão tais como a precisão e apropriação do movimento do outro, as direção e níveis espaciais propostos pelo líder. Como resultado deste Campo de Visão bem jogado, temos uma improvisação estruturada, que visualmente se aproxima daquilo que Laban instituiu como Dança Coral. Para termos uma idéia da força mobilizadora e impactante e do poder desta Dança Coral, consta na história que em um dado momento, Adolf Hitler pede a Laban que ensaie seu exercito.

Um aspecto importante vinculado ao conceito de Dança Coral é o respeito à individualidade do intérprete criador, principalmente, quando inserido numa situação de criação coletiva. A respeito do trabalho individual, Rudolf Laban diz que ele continua sendo coletivo, com a diferença de que agora, o ator empregará sua movimentação como se os seus membros fossem os componentes de um grupo. Segundo William Forsyth⁵³, devemos aprender a expressar nossa própria escrita mesmo quando inseridos num contexto no qual predomina uma técnica determinada. Com isso, ele está dizendo que devemos preservar nossas

⁵² Laban, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. p. 20 São Paulo, Summus Editorial, 1978.

características e forças pessoais, adaptando-as à técnica em questão. Preservar não significa mantê-las intactas, devemos sim reorganizá-las para que não se dissolvam e desapareçam em detrimento de qualquer outro sistema, técnica ou método. Forsyth leva em conta a física contemporânea, destacando a idéia de que 'o meu corpo é o corpo de todos, é o corpo do mundo.' Tal pensamento encontra eco nos conceitos de Dança Coral e Campo de Visão. A respeito da importância do coletivo no Campo de Visão, Lazzaratto diz que:

“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.”⁵⁴

Após as investigações com o estudo dos fatores do movimento, quando propomos aos pesquisadores o Campo de Visão, é porque acreditamos que a troca de experiências leva à criação inventiva, inteligente, harmoniosa, e por crer, que a criação individual neste nosso processo, pouco valeria se não houvesse este espaço de troca no coletivo. Apesar de estarmos improvisando com o estudo dos fatores do movimento num lugar comum a todos, o jogo em si e a composição cênica, se dão de maneira individualizada. Lazzaratto acrescenta que “cada corpo guarda em plenitude comportamentos, esperanças, saudades, medos desejos, e soluções possíveis, e por isso podem e devem compartilhá-las com o coletivo no qual estão inseridos”. Tanto o sistema *Effort-Shape*, quanto o jogo do Campo de Visão proporcionam grande respeito pelo indivíduo, que, por sua singularidade, tem o direito de estar presente.

“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

⁵³ Willian Forsyth é coreógrafo e estudioso da dança, sua pesquisa nos foi muito enriquecedora. Tomamos contato com sua técnica a partir de workshop realizado em novembro de 2006, com o professor residente, Luiz Fernando Bongiovanni, no Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

⁵⁴ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

vontade particular na mesma medida que impõe um abrir mão dessa vontade em prol da vontade coletiva.”⁵⁵

Estamos falando de um processo de criação coletiva onde o individual não é esquecido ou desprezado, ao contrário, é devidamente valorizado. O jogador tem que estar consciente de que o **individual** tem força extraordinária quando conhece e dialoga com o **coletivo**. Não aceitamos a idéia de uma massa única, de um coletivo que desconsidera ou nega as individualidades que o compõe, ao contrário, a idéia é fortalecer o coletivo a partir das contribuições de cada intérprete.

Talvez tenhamos que compreender ainda mais a fundo, a idéia de que sempre seremos a parte e o todo, pois somos membros de uma humanidade que abarca todos os seres do universo, onde ao mesmo tempo, cada um de nós desempenha um papel importante no funcionamento orgânico deste próprio universo. Além do que, estamos todos ligados, como afirma a idéia da consciência cósmica, que nada mais é do que a consciência, de que, como ser vivo, cada pessoa encontra-se ligada a todos os seres do Universo. Somos companheiros do Sol numa galáxia com mais de cem bilhões de estrelas, e, ainda, que a Via Láctea é apenas mais uma das dezenas de milhares de galáxias que já foram observadas e devidamente catalogadas. Portanto não podemos, de maneira alguma, individualizar nossa existência e conseqüentemente nosso fazer artístico.

Para o exercício do fortalecimento do individual no trabalho coletivo, podemos recorrer a diversos recursos e ferramentas, como é o caso do Método Integral da Dança, sobre o qual falaremos abaixo.

3.1.1 – Método Integral da Dança: uma ferramenta para o fortalecimento e ampliação do repertório expressivo do intérprete – Eusébio Lôbo da Silva

Eusébio Lôbo é professor livre docente do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, coreógrafo, bailarino, capoeirista e pensador sobre o

⁵⁵ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

ensino e a arte de dançar. Desenvolveu, e ainda desenvolve ao longo de sua vida, este método de dança contemporânea no qual se acredita que a repetição, visando à reprodução com perfeição, pode se tornar uma camisa de força. A partir desta idéia, Lôbo passou a propor uma série de exercícios que valorizam o ensino a partir da descoberta pessoal do aluno, de um processo que se dá de dentro para fora. O grande pensamento deste método, que enriquece nossa pesquisa a cada laboratório, é o de que, mais importante que ensinar a técnica, é dar ao aluno “um instrumento que possibilite a aquisição da liberdade para dançar”.⁵⁶

Os exercícios são aplicados com o objetivo dos alunos se desenvolverem a partir da descoberta do funcionamento do seu próprio organismo.

“A Abordagem Centrada no Aluno, aplicada em Exercícios Técnicos de Dança, pode permitir ao aluno apropriar-se da técnica de dança, harmonizando-a com o seu processo pessoal de descoberta do conhecimento e usar do processo de usar do processo de aprendizagem de técnica de dança, não como uma camisa de força que precisa ser adquirida, mas como um instrumento que possibilita a aquisição da liberdade também para dançar.”⁵⁷

Não estamos sugerindo que o coletivo esteja à frente do individual, mas sim que haja um diálogo entre as duas instâncias, que haja polissemia. Lôbo reconhece a importância da liberdade do intérprete. Propõe para tanto, ferramentas que o instrumentalizem para tal.

3.2. O INTERJOGO ENTRE A COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO EFFORT-SHAPE E O CAMPO DE VISÃO

Eis o foco principal de nossa pesquisa. Depois de trabalharmos os sistemas *Effort-Shape* e *Campo de Visão* em momentos distintos, seguindo uma ordem lógica visando assim o objetivo de nossa pesquisa, estávamos finalmente aptos a

⁵⁶ Silva, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: Um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de doutorado em Artes, Campinas, 1993.

⁵⁷ Silva, Eusébio Lôbo da.

relacioná-los e verificar a hipótese de que o diálogo entre eles resultaria em uma importante ferramenta para o improviso.

Começamos a trabalhar o Campo de Visão, em princípio, como um gerador de obstáculos, que se prestou, entre outras, à difícil tarefa de “passar a perna” nos intérpretes, obrigando-os a romper com quaisquer expectativas de resultado, submetendo-os puramente ao exercício do improviso. Essa é nossa estratégia; o ator não pode saber onde vai chegar quando inicia uma improvisação, o resultado depende de “uma série de variantes subjetivas relacionadas exclusivamente aos artistas que a executam”⁵⁸. Observamos, contudo, que além desta função estratégica primeira do Campo de Visão, algumas outras funções foram descobertas pela conjugação das duas ferramentas em questão. O Campo de Visão é também um eficiente recurso para resgatar descobertas e sensações obtidas no trabalho individual, permeado pelos elementos desenvolvidos a partir do *Effort-Shape*. Quando estávamos ainda no campo individual, lutávamos para conseguir repetir algum movimento que era criado, e com o Campo de Visão, percebemos que isso realmente é impossível, mas que há sempre a possibilidade de recriar o movimento. Também o resgate do material criativo gerado no exercício do Campo de Visão, é uma tarefa difícil. Os atores tentam alcançar o mesmo resultado, utilizando muitas vezes uma via ineficaz, a via da forma, e quando tentam copiar ou reproduzir determinados momentos, acabam perdendo a qualidade expressiva de seus movimentos, e a cena ‘soa falsa’. Assumimos, portanto, nos dois casos, não o resgate de material criativo, mas a recriação deste material. Trata-se de um delicado processo de rememoração do ato criativo.

Levando as ‘frases x’ para o campo de visão, pudemos também compartilhar e trocar essas descobertas, fazendo com que os integrantes do grupo além de ampliarem individualmente seus repertórios gestuais, melhorassem a capacidade expressiva de seus movimentos e as relações coletivas, levando o grupo a adquirir uma unidade de linguagem, sem qual a realização de um espetáculo torna-se inviável.

⁵⁸ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

A partir dos nossos estudos prévios com estas duas abordagens, reconhecemos que ambas possuem importantes pontos em comum, como por exemplo, o fato de ambas reconhecerem a improvisação como linguagem cênica, e terem no corpo o ponto de partida para sua prática. O exercício do Campo de Visão revela um corpo pensante, criador, livre do juízo de valores ao qual muitas vezes submetemos nossas criações calcadas em idéias pré-concebidas. Assim também, o Sistema Laban, considera o corpo integral, sem o dualismo corpo e mente. Busca na exploração do movimento um meio de desenvolver a capacidade criativa do indivíduo.

Os improvisadores têm um repertório individual, porém com características comuns entre si, já que as 'frases x' foram criadas por princípios comuns a todos. Observamos aqui a importante constatação de que quando se utiliza um mesmo princípio, têm-se como resultado, movimentos (pessoais) que apresentam características comuns. Portanto, apesar do resultado não estar previsto, há uma coerência, uma segurança de resultado calcada nas ferramentas de troca entre os repertórios particulares dos improvisadores.

Após alguns laboratórios, desenvolvendo as capacidades criativas e expressivas de nossa corporeidade, sentimos que era hora de abrir um espaço para verbalizar e jogar com o uso da palavra improvisada. Movidos por esta necessidade, partimos do interjogo entre os sistemas *Effort-Shape* e Campo de Visão, para encontrarmos este meio que nos levaria a prática da palavra improvisada.

Inúmeros são os jogos de improviso a serviço da criação cênica. Se nos propusermos a experimentar os jogos sistematizados por Viola Spolin⁵⁹, por exemplo, encontraremos muitos deles. Spolin teve e tem até hoje uma importância fundamental para o ato do improviso no teatro. Percorrendo brevemente a trajetória do teatro improvisado, vamos encontrar suas primeiras, e talvez mais intensas, manifestações na Comédia Del'Arte, com início por volta do ano 1500 e ganhando popularidade por toda a Europa. Trupes de performistas viajavam de cidade em cidade apresentando seus números de improviso, nas praças públicas e em palcos nos mercados, e essa tradição se manteve constante por mais de

⁵⁹ Chicago, 1906 / Los Angeles, 1994.

duzentos anos. Até que o teatro começou a tomar novas formas e rumos de linguagem e podemos dizer que houve aí, um adormecimento do teatro improvisado⁶⁰. Até que nos anos 20 e 30, a americana Viola Spolin começou a desenvolver uma técnica diferente para lecionar teatro. Era baseada na simples e poderosa idéia de que as crianças poderiam se interessar por aprender atuação se essa fosse ensinada na forma de jogos. Spolin escreveu *Improvisação para Teatro*⁶¹, livro no qual apresenta sua famosa coleção de jogos e exercícios teatrais, sempre fundamentados em comentários pertinentes e eficazes. Mais tarde Spolin organizou este mesmo material em *Jogos Teatrais: o Fichário de Viola Spolin*⁶². Conhecida como a "grande sacerdotisa do teatro improvisacional", Viola Spolin nos deixa uma herança de jogos teatrais riquíssimos e um manual completo sobre seu aproveitamento. Spolin criou, reinventou e nomeou quase tudo que sabemos hoje sobre os jogos teatrais, e deixou-nos as portas abertas para continuar investindo nos desdobramentos que tais jogos podem ter⁶³.

Não só no caso de Spolin⁶⁴ e seus contemporâneos, como Ingrid Koudela⁶⁵, mas desde Stanislavisk⁶⁶ e Brecht⁶⁷, muitos foram os jogos e exercícios por eles propostos, que nos serviriam magistralmente ao longo da pesquisa. Porém, deparamo-nos com a necessidade de recriá-los. Um desejo ousado de conceber uma ferramenta própria, fruto do nosso processo específico de investigação. Além disso, nos parecia importante manter os conceitos e até mesmo o perfil estético dos sistemas com os quais vínhamos dialogando, e que foram responsáveis por instaurar a unidade e sintonia deste nosso coletivo, composto por individualidades tão singulares, advindas de lugares diversos dentro das artes.

Relacionando estas descobertas dos laboratórios práticos com os fundamentos teóricos de nossa pesquisa, acabamos por sistematizar um jogo que

⁶⁰ Sabemos que muitos foram os desdobramentos e avanços nas formas e linguagens teatrais depois da Comédia Del'Art, porém não iremos nos ater a eles nesta dissertação.

⁶¹ *Improvisação para o Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1963.

⁶² *Jogos Teatrais: o Fichário de Viola Spolin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2006.

⁶³ É o caso de Ingrid Dormien Koudela, contemporânea de Spolin e autora, entre outros de *Jogos Teatrais*, da ed. Perspectiva (2006).

⁶⁴ Spolin, Viola. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

_____. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *Jogos Teatrais – O Fichário de Viola Spolin*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

⁶⁵ Koudela, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

⁶⁶ Stanislavisk, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

é, em síntese, o resultado do interjogo entre estes dois sistemas, a ele demos o nome de “Zona do Improviso”. E é assim que hoje vemos a Zona do Improviso, o resultado do interjogo entre o *Effort-Shape* e o Campo de Visão, declaradamente influenciado pelas propostas e crenças de Spolin, e ao mesmo tempo um refinado desdobramento de seus sistemas e métodos.

CAPITULO 4 - ZONA DO IMPROVISO

Imagine um jogo básico de improvisação, no qual a regra é ‘agir e reagir’, ou seja, um jogador propõe, e o outro responde. Não é obrigatório o uso da palavra, os jogadores ficam livres para utilizá-las, ou somente emitir sons, ou podem ainda optar por manter o jogo no campo da comunicação não verbal. A priori esta parece ser uma tarefa simples, passível de ser cumprida pelo mais inexperiente dos atores. Porém, cada vez mais estamos certos de que é na atividade mais simples e objetiva que se depara com as dificuldades mais intensas, pois não há para onde fugir. Não há muletas ou maneiras de “violar as regras”, pois estas são muito claras, objetivas e principalmente simples, já que se resumem a uma só regra.

Devido à complexa busca por novas linguagens e vertentes no teatro e na dança, acabamos muitas vezes por abandonar o trabalho mais simples (no bom sentido), os jogos básicos do teatro; é como se o bailarino deixasse de praticar o demi plié depois de um certo tempo. E o mais curioso, porém nem tão surpreendente, é que a falta de prática deste tipo de jogo básico, acaba minimizando no ator sua habilidade de ‘agir e reagir’, e, conseqüentemente, de improvisar. Porém, como ele continua dando conta de outras tarefas mais complexas de seu ofício, e se mantém em cena, muitas vezes com resultados interessantes; pode acabar não notando que algo precioso ficou para trás.

O improvisador deve saber ser líder e seguidor ao mesmo tempo; propor e simultaneamente acatar propostas, desenvolvendo-se mutuamente nas funções. Ação e reação. Essa é uma grande chave do improviso.

⁶⁷ Brecht, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

Com o objetivo, entre outros, de resgatar este lugar esquecido, porém tão relevante, começamos a sistematizar a Zona do Improviso.

4.1. – AS REGRAS DO JOGO

Os jogadores ficam dispostos pelo espaço na mesma formação do ponto zero do Campo de Visão, em 'U', só que agora eles estão sentados. A regra inicial consiste em entrar voluntariamente neste espaço e jogar com outro (s) participante (s), atentando para a idéia apresentada acima, de se guiarem simplesmente pela 'ação e reação'. Quando iniciamos o trabalho com o jogo, havia uma ansiedade da parte dos intérpretes em criar cenas, eles entravam para o jogo com idéias mirabolantes na cabeça e tentavam construir grandiosas cenas, elaboradas em suas mentes em poucos segundos e com efeito teatral brilhante. Obviamente isto resultava em cenas pouco funcionais ou poéticas, ou ainda em 'piadas internas', se tornando puramente alvo de diversão entre os participantes. Cuidamos para enfatizar então a idéia da simplicidade objetiva, do jogo da improvisação caracterizado unicamente por 'estímulo e resposta'. Aos poucos o grupo foi aprendendo com seus 'ensaios e erros', observando os outros participantes e recriando aquilo que era proposto. Surge neste momento outra regra, que parecia óbvia quando constatada, mas para a qual não estávamos atentando. Não é permitido estabelecer previamente a cena que será realizada. O jogador deve entrar no espaço de encenação sem nenhuma idéia pré - concebida, para disponibilizar-se para o jogo espontâneo do improviso, mobilizar-se para o aqui agora, para as infinitas possibilidades e rumos que este simples jogo pode nos apresentar. Neste momento entendemos que as regras deste nosso jogo estavam sendo estabelecidas de forma dinâmica, por permitirem a descoberta de novas regras que pareciam reinventar o próprio jogo⁶⁸.

Os participantes estão, como no Campo de Visão, divididos entre condutor, líder e improvisadores.

⁶⁸ Vide item 5.2.1

Condutor

Assim como no Campo de Visão, o condutor é o olhar de fora. Esta função, normalmente, é desempenhada pelo diretor, encenador ou professor, de acordo com a situação. Cabe ao condutor dar o *start* do jogo, depois disto ele só deverá interferir efetivamente, para finalizar a cena caso os jogadores não o façam espontaneamente. A principal tarefa do condutor é observar detalhadamente o que é proposto pelos jogadores, pois ele atuará como uma espécie de ‘mediador’ da conversa e análise que será realizada após o jogo e, torna-se, portanto figura indispensável no resgate e gerenciamento do material gerado na Zona do Improviso.

Jogadores ou improvisadores

São todos os participantes que se encontram dispostos no “U” inicial, sentados. O jogo depende deles. Eles são autores, atores e sonoplastas da cena.

O início do jogo

Ao sinal do condutor o jogo começa. Os jogadores estão autorizados a entrar, voluntariamente, no espaço cênico. A partir daí agem os improvisadores. Todos os participantes estão focados em um mesmo objetivo: a cena. Não importa se um jogador chega ou não a entrar efetivamente na cena; a partir do momento em que ele está inserido no coletivo, automaticamente faz parte da cena. Isto quer dizer que estar sentado no ‘U’ já significa estar participando do jogo. O mesmo participante pode entrar e sair da mesma cena quantas vezes julgar necessário e pertinente, desde que não interfira na coerência da cena. Ele tem autonomia para representar um único, ou vários papéis na mesma cena, de acordo com a necessidade e com suas idéias. Isto ocorre mais em cenas que são apoiadas em uma “história”, uma fábula que segue a idéia de começo, meio e fim. Por exemplo, eu posso ser a mãe no início da cena e mais tarde voltar como o cachorro. O jogador pode também participar da cena com um ‘personagem de passagem’, ou como dizemos, uma figuração. Isto significa que embora ele esteja presente, não vai trazer, a priori, nenhuma informação que modifique o curso da cena ou a atitude dos personagens. Ele é um observador. Por exemplo, suponhamos que os jogadores proponham uma situação lúdica, na qual interpretam crianças brincando

numa praia. Uma jogadora se levanta do “U” e atravessa o palco interpretando um siri, passando rapidamente pela cena. Ela entra no jogo, faz parte dele, mas não necessariamente atua como uma força transformadora da ação central⁶⁹, porém, complementa a mesma, e muitas vezes acaba enriquecendo uma situação dramática que possa estar enfraquecida, carente de um conflito mais pertinente.

O tema

A priori os atores entram para a Zona do Improviso sem um tema pré-estabelecido nem tampouco um estímulo externo a ser seguido. Isto faz com que os improvisadores estimulem-se puramente pelo material que vai surgindo no próprio jogo, ficando livres para jogar com o conteúdo ou possíveis personagens que forem surgindo no ato do improviso. Num segundo momento, o condutor passa a ditar temas gerais, que podem ser frases, palavras, situações, ou até mesmo imagens (quadros e pinturas conhecidos ou não). Outra possibilidade de condução da entrada dos participantes no jogo é a seguinte: o condutor pede que uma, duas ou mais pessoas entrem na Zona do Improviso e orienta-as quanto à colocação no espaço. Por exemplo: “se coloque à esquerda baixa do palco mantendo o corpo virado para a diagonal direita alta”. Depois o condutor ‘desenha’ o corpo do jogador, definindo uma figura no espaço. A orientação do condutor deve vir desprovida de sensações ou estados emocionais, buscando exclusivamente o desenho físico, como nos mostra este exemplo: “apóie seu cotovelo esquerdo na barriga, olhe para cima, aperte os olhos com muita força, abra a boca”. Ele deve evitar dizer, por exemplo: “aperte os olhos com muita força como se estivesse com raiva”. Observemos o exemplo abaixo:

⁶⁹ “Ação central” neste caso se refere ao ‘conflito’, necessário no caso de uma cena fabular, onde há uma história sendo contada.



O ator⁷⁰ está posicionado no “U” da Zona do Improviso, enquanto que a atriz⁷¹ acaba de receber as seguintes orientações: “pegue a cadeira⁷², coloque-a ao fundo do palco, na extrema direita, e sente-se na lateral esquerda da cadeira. Pegue o papel com a mão esquerda e a caneta com a mão direita, apoiando-a no papel. Cruze sua perna direita e erga o calcanhar esquerdo, olhe para o papel, abaixe levemente o tronco e a cabeça”.

A foto está montada. Em seguida, o condutor dá o *start* e a ação se inicia. Desta ação partirá a construção da cena improvisada. O improvisador inicia a cena como se ela já estivesse em andamento e alguém tivesse apertado o botão do *pause*, isso ocorre porque a figura desenhada a partir das partes do corpo sugere movimento, ação, um estado interno e até mesmo um perfil de personagem. Mas para que isto aconteça, é realmente imprescindível que o condutor não dê nenhuma orientação quanto ao sentimento ou estado emocional, somente indicações de posicionamento dos membros do corpo no espaço. Chamamos esta maneira de iniciar o jogo de ‘botão da pausa’. Vejamos o que acontece logo após o *start*:

⁷⁰ Bruno Sigríst, estudante do 2º ano de Artes Cênicas.

⁷¹ Bruna Lopes, estudante do 2º ano de Artes Cênicas.

⁷² Nesta etapa da pesquisa já contávamos com objetos cênicos tais como cadeira, papel e canetas, que estavam sendo usados na criação do espetáculo Alma de Papel.



Podemos perceber que há uma atitude imediata por parte da improvisadora. A reação corporal acontece em uma fração de segundo após o *start*. Este exercício possibilita ao ator, entender na prática uma maneira de aproximar ação e reação e alcançar o objetivo de diminuir o espaço entre o pensamento e a ação. Na realidade o que buscamos é eliminar este espaço e fazer com que o pensamento se dê no nível da corporeidade; ativar o corpo pensante a partir da não possibilidade do raciocínio lógico. O que ocorre nesta etapa da Zona do Improviso, assim como em alguns momentos do Campo de Visão, é que na medida em que os movimentos nascem, enquanto o jogador se ocupa em agir, o corpo revela o que ele sente. O improvisador age e sente sem dicotomias ou prioridades, tudo ocorre simultaneamente e em igual intensidade. Como não há tempo para pensar previamente, o improvisador é obrigado a processar o pensamento criativo e inteligente já em cena, e como a situação é gerada no próprio ato do improviso, ele só se dá conta do conteúdo abordado quando já está inserido e atuante na situação. Sendo assim, ele tem que gerenciar o pensamento tanto da personagem (se for o caso), como o seu próprio, ou seja; o do ator que toma as decisões propõe e acata propostas, age e reage, e cuida da evolução da cena. Só depois de finalizado o jogo, haverá o espaço, indispensável, para o pensamento, que irá refletir, atribuir juízo de valor e avaliar o material obtido em cena.

Esta ausência do tempo para pensar, propõe um imediatismo positivo também em relação a outros aspectos do improviso. Da mesma maneira que não há tempo para selecionar, mesmo que mentalmente, um material interessante para propor na cena, também não há tempo para julgar, atribuir valoração ao seu próprio material criativo. Muitas vezes, quando o improvisador pensa a respeito de sua proposta, começa a julgá-la negativamente, cria preconceitos e diminui seu próprio material, as vezes por insegurança ou “medo” de não ser aceito pelo grupo. Porém é exatamente aí, que reside o material genuíno e espontâneo que queremos extrair de cada improvisador. É exatamente aí que ele será capaz de sair do “óbvio” e “se superar”, se surpreender. Lazzaratto diz que “quando você ‘transgride’, sai do comum, do normal, você é fatalmente mais criativo”⁷³, mais atento e inteligente. Quando você transgride⁷⁴ você já acertou. Arriscar é bom e faz-se necessário. Quando um intérprete se arrisca, ele se abre ao jogo, ele se entrega de corpo, mente e espírito à brincadeira e é aí, neste exato momento que ele contribui com a criação e execução da cena ou da personagem.

Há um cuidado importante para o qual o condutor deve atentar no caso de optar por iniciar o jogo com o ‘botão da pausa’. Muitas vezes, o condutor trás consigo uma imagem, a qual deseja ver desenvolvida no improviso, e posiciona os improvisadores para o *start* exatamente como visualizou em sua imagem inicial. Porém, é importante que ele tenha consigo a consciência de que aquela imagem significa o ponto de partida, o estímulo, e não o resultado a ser atingido. Se há uma imagem, a idéia é improvisar partindo dela; e não traduzi-la em cena, montar a imagem. Temos aqui um pressuposto fundamental para nossa proposta de ferramenta a serviço do desenvolvimento criativo do ator-dançarino, e para o qual o condutor do jogo ou diretor do espetáculo deve atentar fortemente. Muitas vezes queremos que os improvisadores reproduzam uma imagem “x” que tivemos e achamos bela, poética, cheia de significados implícitos, porém neste momento corremos o sério risco de desrespeitar o momento da criação, acorrentando os improvisadores e diminuindo-os à condição de marionetes em nossas mãos.

⁷³ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

⁷⁴ “transgredir” e “arriscar” na presente pesquisa, são termos utilizados para incentivar o intérprete a sair do lugar comum e experimentar diferentes possibilidades durante os improvisos.

A palavra

A regra de não tornar a palavra obrigatória foi crucial para não cairmos no uso desnecessário dela. A palavra é um forte meio utilizado para significar e expressar coerência racional, portanto, quando o intérprete se apóia demasiadamente nela, acaba por abandonar a idéia de um corpo pensante, minimizando ou até mesmo inutilizando importantes recursos expressivos como o corpo, a sonoridade da voz, o sensível, o poético; e fica preso à necessidade de se fazer compreender. Portanto, na Zona do Improviso a palavra ocupa um outro lugar, sem hierarquia sobre a comunicação sensível, evitando assim que o improvisador, e a cena, caiam no lugar comum e confortável do teatro pelo diálogo, pela lógica racional.

Neste jogo, diferentemente do que ocorre nas investigações com o *Effort-Shape* e com o Campo de Visão⁷⁵, a interação e a relação direta entre os improvisadores são não só permitidas como cruciais. É um momento de troca e criação coletiva que exige dos jogadores uma atitude de provocação, no sentido de ser ativo, de propor, de apostar no jogo e lutar para que ele seja jogado. Ser agressivo e cruel, no bom sentido, esgotar as possibilidades, literalmente ‘enfiar o pé na jaca’, como costume dizer aos meus alunos.

É importante ver o empenho físico e vocal do ator. A energia investida no jogo. Segundo Lazzaratto:

“Isto tudo leva à instauração de uma percepção que não é a da formulação de uma lógica do discurso, mas de uma retórica livre, de um momento único e absoluto de poesia, de uma infinidade de possibilidades e variações de sentidos, de intersecções.”⁷⁶

No caso específico desta pesquisa, foi na Zona do Improviso que a palavra teve espaço para ser verdadeiramente explorada ao longo do processo de criação cênica, como veremos nos subitens abaixo.

⁷⁵ Este sistema propõe em um determinado momento, a interação entre os jogadores, porém na presente pesquisa mantivemos nosso foco em outros aspectos colaboradores do Campo de Visão. Vide capítulo 3.

⁷⁶ Lazzaratto, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Artes, Campinas, 2003. Não paginado.

4.1.1. – Palavra: a verbalização do pensamento.

Trabalhar a palavra improvisada não é uma tarefa simples, principalmente quando planejamos a criação de um texto a partir dela. Stanislavisk fala sobre o conceito de “palavra necessária”, defendendo a idéia de que se uma determinada palavra não se faz absolutamente necessária, não deve ser dita. Reconhece também que assim como a ação, a palavra deve ser preenchida e justificada. O método Stanislavisk propõe recursos (exercícios e jogos), para que o ator exercite esta habilidade específica. Um exemplo é o famoso exercício da “tatarização”, no qual, ao invés de dizer as palavras do texto, o ator irá dizer “tátátá”. Esta prática tira o foco do ator do significado da palavra redirecionando a outros aspectos igualmente importantes, tais como a sonoridade, a musicalidade, os acentos e nuances.

Já Meyerhold⁷⁷ vai falar sobre o conceito de *modulação* para explicar, entre outras coisas, que o ator deve saber jogar com as várias possibilidades de se dizer um texto:

“Devemos olhar o espetáculo como sendo uma coisa em contínuo movimento, em progressão constante, para que o ator saiba que não lhe é pedido somente para que entre em cena e diga sua fala”.⁷⁸

O ator busca alcançar a qualidade retórica desejada, através do exercício do discurso cênico, ou seja, assim como no caso do movimento, do gesto e da ação, a palavra deve brotar da boca do improvisador como algo verdadeiramente indispensável e pertinente, trazendo consigo expressividade e comunicabilidade. Quando falamos em palavra na cena, trazemos o conceito de “necessidade”, e descobrimos cada vez mais que a primeira não pode existir sem a segunda. Não há palavra dita em cena que soe interessante, poética, ou mesmo que seja simplesmente compreendida, se não se fizer realmente necessária. Contudo, é árduo o trabalho de se compreender isto na prática. Quando se está inserido no ato do improviso, a palavra acaba sendo uma válvula de escape, levando o

⁷⁷ Diretor, ator e pensador russo, Vsevolod Emilievic Meyerhold, (1874- 1940), desenvolveu um estudo do movimento no corpo do ator e do movimento no espaço, ao qual chamou Biomecânica.

improvisador a falar desenfreadamente, a “vomitar” palavras crendo, erroneamente, que elas terão o poder de “resolver” a cena.

“A palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão.”⁷⁹

Adotamos um jogo para desenvolvimento e aprimoramento do discurso cênico ao qual demos o nome de “Jogo da Dramaturgia”⁸⁰. Um participante inicia o jogo dizendo uma frase qualquer e ao concluí-la bate uma palma. O próximo participante continua a história iniciada, atentando para coerência, credibilidade, e até mesmo linguagem proposta pelo primeiro participante. Assim, o segundo diz sua frase e segue a mesma regra da palma, e assim por diante, até chegar ao último participante, que pode ou não ser o último da roda, ou seja, qualquer participante tem autonomia para encerrar a história, de acordo com o seu desenrolar. Quem o fizer, deve sinalizar batendo então duas palmas. Num segundo momento, a regra de construir histórias com frases se mantém, porém agora, estas frases devem ser formadas por mais de uma pessoa, a partir de palavras. Um participante inicia dizendo uma palavra, por exemplo, “amanhã”, o próximo da roda diz outra palavra que dê continuidade à primeira, visando à formação de uma frase, por exemplo, “irei”, e o mesmo para o próximo, que diz, por exemplo: “partir”, este então decide fechar a frase “amanhã irei partir”, portanto ele bate uma palma. Se ele não o fizesse, o próximo deveria continuar a mesma frase, dizendo, por exemplo: “sozinho”, fechando a frase “amanhã irei partir sozinho”, e assim sucessivamente até que alguém conclua a história, sinalizando também com duas palmas. Conforme os jogadores vão aumentando sua habilidade e destreza no jogo, a complexidade das regras vai aumentando. Depois de construir histórias a partir de frases, passamos a construir frases a partir de

⁷⁸ V. Meyerhold, *L'Attore Biomeccanico*. Milano, Ubulibre, 1993. p. 115

⁷⁹ Brook, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1970.

⁸⁰ As idéias para este jogo surgiram ao longo da disciplina “Voz poética: Memória e Invenção” (2005), da pós-graduação em artes da Unicamp, ministrada pela professora Sara Lopes.

palavras, e palavras a partir de letras, sempre com o objetivo maior de construir histórias. A idéia é trabalhar a dramaturgia da cena pelo prazer lúdico da armação da história, sem perder o ato poético justamente na ansiedade de fazer poesia.

Observamos nos laboratórios que quando o improvisador tinha que dizer uma só frase, palavra ou sílaba, no Jogo da Dramaturgia, ele a selecionava cuidadosamente, pois era o único recurso de expressão que estava a seu alcance. Ao contrário, na Zona do Improviso, quando o ator podia contar com seu corpo integral e não tinha 'limites' de palavras que poderiam ser ditas, ele se perdia entre movimentos e palavras, num turbilhão de propostas que nada diziam. Com o exercício de levar as 'frases de palavras' para a Zona do Improviso, descobrimos uma boa maneira de fazer com que poucas e necessárias palavras brotassem na cena. A ansiedade em dizer começou a diminuir, e os improvisadores pareciam estar mais confortáveis em cena, mesmo sem verbalizar muitas coisas.

Por fim, quando uma história é concluída no Jogo da Dramaturgia, utilizamos o conflito central desta história como tema para a Zona do Improviso. Assim, a exemplo das 'frases de movimento' do *Effort-Shape*, passamos a desenvolver 'frases de palavras'. Pela repetição e reflexão sobre o jogo, fomos compreendendo que as palavras apareciam sempre naturalmente, como o movimento, e que um não estava dissociado do outro. Este jogo funcionou, em nossa pesquisa, como um "treinamento" para criar dramaturgia.

4.1.2. - Elaborando a fala a partir do *Effort-Shape*

"A voz cria ligação entre várias coisas que vêm do corpo, enquanto ele dá sentido à produção verbal".⁸¹

Voz é corpo.

Assim como o movimento corporal, o movimento vocal precisa ser estimulado e trabalhado para que as palavras sejam ditas de maneira pertinente, expressiva e acima de tudo prazerosa.

Todos os diálogos de Alma de Papel foram gerados no improviso, e, portanto, quando o espetáculo foi concluído, notamos que as palavras estavam

⁸¹ Lopes, Sara Pereira. Anotações I: Sobre a Voz e a Palavra em sua Função Poética.

carentes de um estudo mais aprofundado no que diz respeito à elaboração desta fala, de como ela seria dita. Arriscamos então, verificar a aplicabilidade do *Effort-Shape* nesta palavra dita.

Qual é o tempo, o peso e o fluxo da palavra? Como ela se coloca no espaço? O que acontece, por exemplo, com um texto quando dito com peso firme e tempo súbito? Ou com espaço direto e fluxo livre. Porém, esta nossa tentativa primeira de relacionar o *Effort-Shape* com o trabalho vocal, não foi bem sucedida. Ora, se a voz não só emana do corpo como é ela própria corpo, é justamente no corpo que devemos continuar verificando a aplicabilidade dos fatores do movimento. Esta hipótese parecia óbvia demais, mas nos revelava o caminho; que antes estava “invertido”, pois se a voz emana do corpo, é no gerador, ou seja, no corpo que devemos interferir, permitindo então, que ele modifique a voz. Começamos então a investigar o que acontece com a voz quando nos movimentamos, por exemplo, em tempo lento e no espaço direto, ou o que acontece com a intenção da fala quando o tempo do movimento se torna rápido e o fluxo contido, por exemplo. Assim fomos descobrindo diferentes maneiras de dizer o texto e as infinitas possibilidades de intenções que podem ser atribuídas a uma palavra a partir desta investigação. Sussurros, falas ininterruptas, gritos, tons graves e agudos, textos pausados, breves, enfim, podemos imprimir na palavra a atitude vocal que desejarmos.

“A idéia é ouvir você, não a sua voz!”⁸².

Esta afirmação nos faz pensar sobre dizer não só com a voz, mas com o corpo, no sentido da corporeidade. O texto pressupõe que será escutado; mas não somente pelos ouvidos da platéia, e sim pelo espectador, também enquanto corporeidade; um ser que é um corpo integral, e por isso não se contentará com o nível da compreensão. O espectador deseja ser tocado no seu mais profundo íntimo, deseja perceber os detalhes preciosos que a voz e a palavra podem trazer à tona. A palavra, com todas as instâncias peculiares de cada intérprete que a pronuncia (voz, dicção, timbre) não está, e não poderia jamais estar, somente a serviço da compreensão lógica.

⁸² Anotação feita em sala de aula na disciplina “Voz Poética: Memória e Invenção”, ministrada pela Profa. Dra. Sara Lopes na pós graduação em Artes, Unicamp.

“Na boca do intérprete, o que a linguagem corrente denomina dicção, constitui uma retórica da voz, maneira de o falante ‘colocar’ a poesia...”⁸³

A entidade única do ator que contém voz, corpo e mente deve ser incansavelmente explorada e exercitada, para que se possa entender a “perfeição” e riqueza de seu funcionamento e melhor utilizá-la enquanto instrumento do ofício do ator. Voz e corpo constituem uma relação de jogo e troca na qual cada uma completa e justifica a outra. A voz age, o gesto indica a circunstância e valoriza a palavra, que por sua vez afirma o gesto. A voz poética tem, desde os primórdios da civilização, quando não havia a escrita, o poder de conservar a palavra não deixando que ela morra, por isso dizemos que ela contém as instâncias da memória e da invenção.

“O domínio técnico vocal existe na sabedoria do corpo. É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível.”⁸⁴

Buscamos com este estudo, ficar mais à vontade para brincar com a voz, e assim desvendá-la, libertá-la de um lugar comum chamado técnica, para então desenvolvê-la. Assim, a experiência em construir uma fala expressiva e significativa a partir do estudo do sistema *Effort-Shape*, nos mostra como a palavra pode ser uma forte aliada do jogo improvisacional, e como a partir de uma proposta lúdica e simples, mas realizada com a mesma fé de uma criança que brinca de faz de conta, pode trazer ganhos inestimáveis ao improvisador.⁸⁵

⁸³ Zumthor, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

⁸⁴ Aleixo, Fernando. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas. Editora Komed, 2007.

⁸⁵ Muitas das descobertas sobre este assunto foram obtidas na experiência do PED (programa de estágio docente) do qual participei no ano de 2006, nas disciplinas Improvisação: a Palavra I e II, ministrada pelo professor Marcelo Ramos Lazzaratto, no curso de Artes Cênicas da Unicamp.

4.2. – RECONHECER PARA TRANSGREDIR

"...ao compreender o terrível poder da arte teatral, decidi por estudá-la atentamente, primeiro para dominar, depois para destruir". (Eisenstein, 1898)

Falamos neste capítulo sobre a sistematização de um jogo, e, portanto não podemos deixar de lado algumas reflexões a cerca do processo de sistematização das regras deste jogo. Estas reflexões dizem respeito ao caso específico da Zona do Improviso. O espetáculo é bom, quando o jogo é bem jogado, assim assumimos também como fator fundamental, conhecer e dominar bem as regras do jogo. Uma peça nada mais é que um jogo, onde regras determinam um desenvolvimento ensaiado por um ou mais juizes, jogadores transformam-se em personagens e torcedores experimentam uma troca generosa de poesia e entretenimento.

"Brecht, nos seus últimos anos de vida surpreendeu seus colaboradores dizendo que o teatro deve ser "ingênuo". Com essa palavra Brecht não estava renegando toda a sua obra: estava acentuando que a ação de compor uma peça é sempre uma forma de brincar, que assistir a uma peça é brincar; falava de modo desconcertante de elegância e de divertimento. Não é por acaso que em muitas línguas a palavra que designa **peça** e **brincar** é a mesma. A play is a play, uma peça é um jogo, representar é um brincadeira."⁸⁶

E como em toda brincadeira, somos obrigados em nosso jogo a estabelecer condições (regras). Porém em nosso caso, muitas vezes, o próprio improvisador, em diálogo com o condutor, irá implodir estas mesmas regras para posteriormente trazer outras novas regras. Não é jogar fora a regra; mas transformá-la. Trata-se um processo colaborativo, no qual os jogadores contribuem com a formalização do jogo, propondo mudanças estruturais de grande relevância, que foram dando "cara" ao jogo, atribuindo a ele um caráter mais lúdico, poético e funcional. Se eu

⁸⁶ Brook, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Trad. O. Araripe e T. Calado, Petrópolis, Vozes, 1970, p. 42

tenho muitas regras fixas e rígidas, não vou implodir nada. Acabo engessando o jogador e inviabilizando uma possível subversão e transgressão de sua parte. Esta transgressão criativa poderia resultar em material altamente expressivo e quem sabe na recolocação de regras. Porém, nada disso é possível se não houver primeiramente um conhecimento e ainda mais, um domínio sobre as regras estabelecidas. É necessário “compreender o objeto antes de inovar”⁸⁷.

É importante ter a generosidade de jogar a proposta e ver onde ela vai dar. Confiar na colaboração dos atores ao invés de direcionar tudo, todas as imagens. Precisamos querer processo nos laboratórios, mais do que resultado. Permitir que o intérprete encontre o prazer da descoberta na subversão. Que ele possa se divertir. É o exercício de reelaborar a partir da experiência.

Esta provocação constante para que os jogadores não se ativessem a uma regra ou outra, permitiu que o pesquisador que estava lá, em meio ao ‘caos’, tomado por um processo quase que dionisíaco, pudesse se libertar e propor. Um intérprete que é privado da criação, e se torna um mero seguidor de regras, é um intérprete pela metade, sem vida. O ator tem que criar sustentar e reformular o seu fazer artístico, ele precisa ser polivalente, “dono” de seu próprio trabalho.

O condutor deve ficar atento para descobrir quando a regra deve ser flexibilizada; para não cair na mudança motivada pelo ‘cansaço’ de trabalhar naquele sistema, e sim pela verdadeira necessidade de transgressão. Se um pesquisador do grupo propõe algo mais interessante do que eu propus, e aquilo é coerente com a regra inicialmente proposta; então porque não acatá-la? Submeter a minha criação à transformação do outro é um exercício de generosidade e sabedoria quando se trata de um jogo improvisacional de criação.

Outro cuidado importante que o condutor deve ter é com a objetividade retórica ao apresentar as regras e conduzir o jogo. É do seu máximo que podemos atingir a plenitude da subjetividade poética, principalmente por parte dos improvisadores. Ou seja, quanto mais objetivas e claras forem as regras do jogo, maiores as chances de se atingir uma subjetividade poética indispensável ao trabalho artístico.⁸⁸ Acreditamos também que os jogos de improviso devem ter

⁸⁷ Anotação feita na exposição “Da Vinci – A Exibição de um Gênio”, Oca – Parque Ibirapuera, SP.

⁸⁸ Vide item 5.3

regras simples. Quanto mais genérico o jogo, mais objetivo o improvisador pode ser, pois não precisa ficar se ocupando de várias informações e pode jogar livremente. É a busca da síntese pela simplicidade.

Julgamos fundamental que o grupo abra um espaço para reflexões e análises após o trabalho do laboratório, após o jogo. Assim esta objetividade retórica começará a ser coletiva, e contribuirá significativamente com a criação.

CAPITULO 5 - ALMA DE PAPEL

“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (Maurice Merleau-Ponty).



Foto da estréia de Alma de Papel – 31 maio de 2007

O espetáculo Alma de Papel é fruto concreto e direto desta pesquisa, é nosso material de profunda e constante investigação, através do qual estamos dando continuidade a este mestrado. A peça, que contou com o patrocínio do FICC⁸⁹, teve sua pré-estréia no dia 27 de março de 2007, no Ciclo Básico da

⁸⁹ Fundos de Investimentos Culturais de Campinas.

Unicamp, como parte da programação do CENASAE⁹⁰. No mesmo dia 27, foi apresentado um trecho do espetáculo no programa Band Revista, na Rede Bandeirantes de Televisão, como parte das comemorações do Dia Mundial do Teatro. Dia 31 de maio foi realizado, no departamento de Artes Cênicas da Unicamp, um ensaio aberto para profissionais da área. Em 04 de junho de 2007 o espetáculo fez sua estréia nacional no Teatro Centro de Convivência de Campinas, seguindo em temporada até 13 de junho do mesmo ano. Participou do I Festival de Teatro da Região Metropolitana de Campinas⁹¹ (Vinhedo), recebendo o prêmio especial do Júri de “Melhor Pesquisa e Criação Coletiva”. Em setembro de 2007 participa do 8º FEIA⁹², e do VI Festival de Teatro de Mogi Mirim⁹³ recebendo indicações para Melhor Ator, Melhor Iluminação, Melhor Sonoplastia e Melhor Direção, e os prêmios de Melhor Espectáculo (3º lugar) e Melhor Figurino. Em 14 de novembro de 2007 participou do “I Festival de Teatro de Avaré”, recebendo indicação para atriz revelação.

Ao longo dos dois anos de laboratórios e criação da peça, mantivemos um caderno de anotações, no qual todos os participantes poderiam registrar seus comentários e inquietações. Chamamos este caderno de “Diário de Bordo”. Nele foi documentado não só uma descrição do processo criativo de Alma de Papel, mas também as experiências e questionamentos oriundos deste processo e dos laboratórios anteriores a ele.

Diário de Bordo – Alma de Papel

Iniciamos nosso diário descrevendo e comentando as descobertas feitas na primeira etapa da pesquisa, conforme discutido e refletido nos capítulos 2, 3 e 4 desta dissertação. Partimos então para a criação de Alma de Papel. Ora, havíamos dialogado com *Effort-Shape*, Campo de Visão, Viola Spolin e Zona do Improviso, porém, aparece aqui uma lacuna em nosso entendimento sobre como resgatar este material e transforma-lo em espetáculo teatral. Sabíamos que o mecanismo estava na relação entre estas forças, mas não sabíamos qual era este

⁹⁰ Mostra de Artes Cênicas realizada pelo SAE / Unicamp, onde os alunos de graduação e pós-graduação têm um espaço para expor e discutir seus trabalhos.

⁹¹ Dia 12 de Julho de 2007 – Teatro Municipal de Vinhedo.

⁹² Festival do Instituto de Artes da Unicamp – Sala AC 04, Unicamp. (17/09/2007).

mecanismo, esta ferramenta. E surge então a pergunta: como formalizar em uma estrutura espetacular fechada, aquele material criativo que havia sido levantado nos laboratórios? Por onde começar?

Optamos por começar estabelecendo relações. Propus que cada intérprete escrevesse uma carta, endereçada a uma pessoa qualquer, homem, mulher, criança, inserido no tempo-espço de sua escolha. Essas cartas foram espalhadas pelo chão, e os intérpretes foram caminhando entre elas, até que ao meu sinal podiam arbitrariamente e cada um ao seu tempo, pegar uma carta. A partir do momento que você lia a carta, o destinatário passava a ser você. Cada intérprete obteve então, neste momento, algumas informações sobre este que viria a ser seu personagem. Antes mesmo que eles comessem a se perguntar: “quem é esta pessoa? de onde vem? quantos anos tem?”, orientei-os a deixarem as cartas de lado e somente com estas primeiras impressões, iniciarem, individualmente o estudo da gestualidade destes personagens pelos fatores do movimento. Foi notória a facilidade com que eles resgataram os exercícios feitos com o *Effort-Shape* e iniciaram suas investigações.



Laboratório – *Effort-Shape*

Entendemos aqui, que quando uma técnica é apreendida, e bem apreendida, pelo intérprete em sua corporeidade, ela fica registrada em seu corpo,

⁹³ Dia 28 de setembro de 2007 – Centro Cultural Mogi Mirim.

mente e espírito de maneira a viabilizar o uso e exploração de tal técnica sempre que desejado. O intérprete se apropria de tal técnica a ponto de não precisar pensar nela para utilizá-la. Eu posso te dar todas as ferramentas, mas você tem que aprender a usá-las, senão de nada adianta. Não se trata de um acúmulo de ferramentas, de quantas ferramentas eu possuo, mas da minha habilidade em gerenciá-las. O ator é gerador de ação, então ele não pode ficar no compasso de espera. Portanto, é agindo, se acionando e usando a imaginação, que ele aprende a fazer uso da ferramenta que lhe foi proposta. Ele deve estar atento à circunstância. O bom ator leva em conta todas as circunstâncias sem perder o objetivo; e a ação deve acontecer com tudo isso sendo levado em conta. É preciso compreender as regras para depois fazer as ligações. Ou seja, compreender separadamente, em nosso caso, os sistemas *Effort-Shape*, Campo de Visão e Zona do Improviso, para poder relacioná-los e tirar proveito desta relação. É um processo interdisciplinar. Uma técnica só pode ser verdadeiramente utilizada se for verdadeiramente aprendida, e como em nosso caso, a técnica é o jogo, os jogadores têm obrigação de dominar as regras do jogo, mesmo que seja para, a *posteriori*, infringi-las.

A próxima etapa foi levar o material para o Campo de Visão, onde algumas relações foram efetivamente surgindo e sendo consolidadas. Procurávamos destinar um tempo do laboratório para conversarmos sobre a credibilidade das relações entre as personagens, e fazer opções do que deveria ser mantido ou não na peça. Às vezes o que fazia muito sentido durante o jogo do Campo de Visão, parecia não ser crível numa situação cotidiana. Buscávamos estas situações cotidianas, na intenção de criar núcleo de personagens, estabelecendo relações entre amigos, pais e filhos, esposos, e assim por diante.



Laboratório – Campo de Visão

Surge então, a necessidade de trabalhar objetivamente os textos e ações dramáticas que comporiam a peça. Recorremos, portanto, à Zona do Improviso. As cenas começaram a se estruturar mais claramente ao passo que os personagens se ‘encontravam’ no jogo e eram ‘provocados’, estimulados uns pelos outros. Trabalhamos as cenas dos núcleos no sentido de esclarecer as linhas de força entre as personagens, como um ímã mesmo. Esta atitude potencializa as relações, somando tensão à cena. Já em alguns casos, as relações ficaram enfraquecidas, sem uma necessidade genuína de existirem e, portanto, tiveram de ser descartadas, ou ao menos deixadas em ‘suspensão’ provisoriamente.



Laboratório – Zona do Improviso

Após um produtivo processo de criação de personagens, relações, e situações entre eles, esbarramos em outra questão; selecionar o material que fica e o que sai; fechar, mesmo que provisoriamente, aquela obra. A pergunta é: como amarrar tudo num só espetáculo? Eram vinte intérpretes e quase cinco horas de material levantado, entre textos, frases de movimentos, frases de palavras e imagens poéticas. Esta grande quantidade de material de qualidade produzido ocorre também porque o improviso trás consigo uma idéia de perfeição, pois ele propõe o não erro. O intérprete entra para um improviso com o pensamento voltado para o acerto, no bom sentido, pois a cena está acontecendo no momento presente, no aqui agora, não tem o tempo do pensar para depois agir. Da mesma forma que a improvisação propõe o não erro, ela é uma situação extrema de risco. Leonardo da Vinci diz que ‘assim como a coragem põe a vida em perigo, o medo a protege’, assim é também na improvisação. A dificuldade está em detectar o material que interessa e aquele que é apenas alguma idéia original e por isso parece ter a necessidade de se fazer presente. Abandonar uma cena, uma personagem, um material qualquer que seja ele, que tenha sido gerado numa situação de improviso realizada com empenho e cuidado, é muito difícil. Mas é preciso trabalhar com a realidade de que às vezes uma boa idéia é apenas uma boa idéia. Nem sempre ela será uma obra de arte, apesar de poder gerar um material que venha a culminar em resultados qualitativos. Há que se ter instrumentalização e referências para resultar numa obra de arte. Começamos então a abandonar as primeiras idéias, quando era o caso, e nos ater ao material que delas estava sendo gerado. Mas como utilizar este material? O segredo está na liberdade que eu tenho de me apropriar dele e criar uma outra coisa, de resignificá-lo. Aqui se entra numa outra instância do processo criativo, na qual a criação já não é mais propriedade de seu criador. O que foi criado por um, não é mais dele. Já é “domínio público”.

Eisenstein⁹⁴ propõe a reorganização de partituras, no nosso caso frases de movimentos e palavras, para dela resultar a encenação. Esta reorganização se dá através da justaposição, somatória, reorganização de símbolos, de conjuntos de

⁹⁴ Conhecido como ‘o cineasta da revolução’, Serguei Eisenstein nasceu em Riga, em 1898. EISENSTEIN, S. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

valores para viabilizar um outro mecanismo de pensamento que possibilita uma cena mais poética, que dificilmente ocorre quando tentamos justificar psicologicamente a ação, ou a cena (o que ocorre principalmente quando se está muito preso ao texto). Este pensamento nos pareceu bastante pertinente principalmente somado ao fato de que quando a obra traz o acontecimento mais desintegrado (sob o ponto de vista de quem faz), o público ganha a oportunidade de completar a obra, de organizar este acontecimento. A obra aberta é interessante por isso. E já que estamos falando de três sistemas abertos, em movimento, como são os sistemas *Effort-Shape*, Campo de Visão e Zona do Improviso, com a criação cênica deles originada não poderia ser diferente.

O resultado acaba sendo um espetáculo / performance, que é cuidadosamente elaborado, e apesar de ser fundamentado e criado nos alicerces do improviso, possui um roteiro previamente definido, e por isso é passível de ser reproduzido. Pavis, define a performance como uma ação que assume uma certa duração, e não mais uma ação esquemática:

“Um espetáculo no qual o actante transita entre um material ora ensaiado e ora improvisado. Este procedimento criativo provocador serve como uma alavanca para o jogo entre platéia e palco, no qual a cena estimula a percepção e atitude do espectador e vice-versa, sem que haja uma interatividade explícita, quero dizer física ou verbal, aqui ela se dá num campo sensorial, emocional, espiritual e até psicológico.”⁹⁵

O ator e o performer atuam numa linha muito próxima. A diferença é que o ator tem uma personagem à ‘defender’, ao passo que o performer tem uma ação. Pensado contemporaneamente o conceito de ação, a diferença passa a ser quase nenhuma.

5.1. IMPROVISAR A AÇÃO

⁹⁵ Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva. 2005. Cap.2, item 2b, p. 3

Partimos do pressuposto de que o ato da ‘improvisação’ quer dizer ‘improvisar uma ação’. Sabemos, contudo, que o conceito ação sofreu e ainda sofre inúmeras resignificações e modificações ao longo da evolução das artes. Julgamos, portanto necessário, situar o leitor sobre qual ação estamos nos referindo na presente pesquisa, conforme esclarecem os subitens abaixo:

5.1.1 – A obra enquanto ação

O pensamento contemporâneo nos leva a pensar a ação, como algo que vai além de um movimento físico transformador que contém uma intenção ‘x’, e que por isso se difere do movimento e do gesto. Leva-nos a resignificar a ação como sendo a síntese, o instante detonador do conflito, ou mesmo uma sucessão de imagens, sensações, fatos e poesia, que juntas determinam a própria obra artística. Grotowski por exemplo, passou a chamar suas últimas experimentações de ‘actions’, referindo-se ao verbete ‘ação’ como esse acontecimento maior, no qual poesia, lógica e sensação se misturam e reverberam, provocando um ato cênico. A ação compreendida desta maneira faz da improvisação, uma importante ferramenta para criação teatral, pois a partir do momento que se improvisa a ação, se está buscando a própria criação da obra.

Segundo Aristóteles, “a ação é o ponto de partida do qual se origina o ato cênico”.⁹⁶ Sendo assim, e considerando o impulso e o desejo (motivo), como sendo aquela respiração que antecede a ação, podemos assumir que o impulso é o motivador da realização da ação. Motivação nada mais é que motivar a ação; impulsioná-la. A ação é geradora e ao mesmo tempo síntese do exercício do improvisado, ela pressupõe uma atitude em fazê-la, e essa atitude é o que chamamos de impulso. Este impulso determina o momento onde a espontaneidade, a verdade e a fé se revelam no interprete e conseqüentemente na cena. Compreender, e acima de tudo experimentar e ‘saber’ a ação, significa dominar um elemento crucial do jogo do improvisado, e também da cena. Quando digo ‘saber’, me refiro não só a uma compreensão teórica, mas sim um saber do corpo, da mente e da alma, um saber da corporeidade deste intérprete, que

⁹⁶ Aristóteles. *A Poética*. Editora: Ars Poética Ltda. Capítulo 6.

prática incansavelmente, seja na sala de ensaio, no palco, na leitura ou mesmo no dia a dia, o complexo conceito “ação”. Este conceito, inserido na improvisação, representa um plano infinito de possibilidades, no qual o intérprete pode almejar atingir um momento singular que o improviso propicia, de uma suspensão absoluta de poesia. Trata-se da instauração de uma percepção que não é a da formulação de uma lógica do discurso, mas de uma retórica livre, de um momento único e plenamente poético, de uma infinidade de opções e variações de sentidos, de intersecções. Compreendemos a ação aqui, como algo precioso que avança sobre o entendimento lógico e leva à expressividade.

O teatro deve sempre pensar sua ação, caso contrário, ele vira meramente um produto da idéia e desejo de se montar uma peça. Brecht com suas peças didáticas, por exemplo, queria mobilizar a ação de transformação, mais até nos atores do que no espectador, já que sua idéia original não era levá-las a público e sim mantê-las em caráter de aprendizagem.

Ainda em Aristóteles encontramos um pensamento sobre a ação que quando verdadeiramente ‘sabido’ pelos intérpretes, pode enriquecer consideravelmente o exercício do improviso: “O máximo de objetividade retórica leva à plenitude da subjetividade poética”. Esta relevante colocação nos elucida sobre a questão da subjetividade (no mal sentido), muitas vezes associada à prática do improviso. Faz-se necessária uma clareza objetiva, pontual e sintética, quase como um comprimido, que contém exatamente na medida certa, os elementos e componentes necessários para agir de uma determinada maneira. Esta busca pela síntese da expressão, pelo “expressar a ação”, é o que leva à poesia. Pensar a improvisação como uma ação cênica, nos dá a liberdade de criar parâmetros para uma construção que não permita que o improviso seja qualquer coisa. Dá ao intérprete a segurança de não precisar saber para onde vai, mas com que vai. Isso só é possível quando o ponto de partida está muito bem estabelecido.

É necessário experimentar na ação do improviso a renovação da espontaneidade, a valoração do individual e do coletivo. É preciso abrir vertentes de idéias e experimentações que saiam de um pensamento Euclidiano estranhamente pré-estabelecido em nosso fazer teatral, é preciso agir em

movimento, improvisando, considerando que nem sempre dois pontos determinarão uma reta.

5.2. SUSPENSÃO POÉTICA

“A simplicidade é a sofisticação máxima.” (Leonardo da Vinci).

Este sutil instante, ao qual chamamos suspensão poética, é o momento da descoberta e plenitude teatral. É o momento pleno, em que se abre a conexão entre os dois lados, palco e platéia. Um momento que se aproxima daquilo que Carl Jung chama de comunicação entre inconscientes. Aqui, a objetividade da expressão é máxima por parte do actante e por parte de quem vê e se “pluga”. Trata-se de um momento de êxtase que independe da linguagem em questão. É como quando o cientista tem uma “luz”, e vê o que determinada descoberta pode ser em termos de fenomenologia e acontecimentos de ordem moral. É o insight.

A possibilidade de relacionar, de dividir com o público o momento genuíno da criação cênica, gera uma simbiose mágica. Instaure-se no espetáculo um ponto de sustentação, e nele ocorre uma experiência única e coletiva sobre aquele acontecimento. A dimensão da poesia favorece a subjetividade transformadora, capaz de atuar no actante e espectador de maneira a atingir aspectos inclusive de ordem moral.

Investigando a espetacularidade, neste instante de poesia, conseguimos revelar o ponto central detonador do problema, da trama, e aqui o palco ganha a platéia, e eles passam a jogar em equipe, pelo momento que não mais dividem, mas compartilham. Queremos com isso dizer que, através de recursos da teatralidade, podemos estimular o imaginário do espectador, usando para tanto a poesia. Poesia esta que pode ser alcançada por inúmeras vias, como por exemplo, a partir de uma construção tridimensional daquela que seria mais uma narrativa convencional. A dificuldade está em localizar o que faz com que esta construção se converta em ação poética, para que o instante da suspensão aconteça.

5.3. – FORMA E CONTEÚDO: O SURGIMENTO DE UM TEMA A PARTIR DA FORMALIZAÇÃO DA TÉCNICA

Devemos criar a pauta ('como') para poder se expressar livremente ('o que'). Esta afirmação retoma a extensa e complexa questão do 'o que' e do 'como', que evolui nas artes cênicas desde seus primórdios. Em nosso caso específico partimos da idéia de que já temos um 'como': Zona do Improviso; *Effort-Shape* e Campo de Visão, e que dele deve nascer um 'o que'.

O improvisador não precisa e, aliás, não pode saber para **onde** vai, porém, ele deve ter muito claro para si, com **o que** vai. Forsyth afirma que o 'como' ajuda a esclarecer o 'o que'. Sabemos que 'como' e 'o que' estão interligados, porém, segundo ele, é preciso lembrar que o 'o que' está contido no 'como', e não o contrário. Submetendo-nos verdadeiramente ao jogo do improviso, o conteúdo acaba surgindo a partir do jogo lúdico e criativo das ações, sem precisar ser previamente estabelecido.

Entendemos que o ator contemporâneo, o performer, é também o dramaturgo. E isso contribui para que 'forma' e 'conteúdo' surjam simultaneamente, como aconteceu em *Alma de Papel*. O 'o que' e o 'como' foram se contaminando ao longo da criação, de maneira que o ator fosse propondo sobre o que falar, a partir da técnica, ou seja, a partir do como. Vemos por exemplo, presentes no espetáculo, questões técnicas sobre o estudo dos fatores do movimento como o espaço e o tempo, sendo poetizadas e objetivamente abordadas com o intuito de comunicar, de refletir e argumentar. O espetáculo propõe um universo coletivo, no qual o mínimo movimento de um indivíduo, realizado sobre um determinado espaço tempo, desencadeará um evento específico. Discute a idéia de Newton, de que Deus ao criar o espaço tempo teria indexado todos os eventos. '*Alma de Papel*' é uma sucessão de situações aparentemente cotidianas, porém decisivas e marcantes. A peça trata de eventos simultâneos que ocorrem com pessoas que ainda não se conhecem, mas que inevitavelmente terão suas vidas entrelaçadas por determinados acontecimentos. Trabalha a idéia de que no tempo e no espaço previstos, um determinado evento, pode transformar a vida de uma determinada pessoa.

É surpreendente perceber como alguns aspectos técnicos do nosso estudo⁹⁷ enquanto artistas podem traduzir fortes inquietações humanas. É uma via de duas mãos. A impressão que temos hoje, é que poderíamos montar um novo espetáculo, partindo deste mesmo ‘como’ e ele certamente teria a mesma forma estrutural, porém falaria sobre um outro assunto, decorrente daquele momento no qual seria concebido e com aquelas pessoas específicas. Uma idéia ousada de remontar uma obra onde o verdadeiro autor é na realidade o encenador. Segue abaixo, o release da peça:

“Para Newton, Deus ao criar o espaço tempo teria indexado todos os eventos”.

Tudo está interligado, nos diz a teoria da Consciência Cósmica. Como ser vivo cada pessoa se encontra ligada a todos os seres do Universo. Somos membros desta humanidade, mas ao mesmo tempo, cada um de nós desempenha um papel importante no funcionamento orgânico do próprio universo. Somos a parte e o todo. *“Esse destino é mesmo à toa, o vento bate a alma voa...”*.

Pensar que por um segundo, por uma decisão tomada na última hora, somos capazes de mudar o curso da nossa vida, e desvia-la para um caminho que jamais pensamos seguir...

Mesmo reconhecendo nossa impotência diante de alguns fatos, sabemos que podemos assumir o controle de nossas vidas, tomando decisões, e crendo que somente nós mesmos temos o poder de realizar nossos sonhos e desejos, e assim traçarmos o nosso destino. Cada um pode ser o profeta de sua própria história.

“... fico pensando em sobreviver às perdas de minha alma a cada dia que deixo passar o sobressalto de um beijo não dado, de um toque não permitido, de uma palavra não dita sussurrada no ouvido de alguém...”.

Este espetáculo é uma celebração à vida e aos eventos que nela acontecem que, independente de serem bons ou ruins, constituem a história de cada indivíduo... sem tais eventos, seríamos todos iguais. É dedicado a todas as possibilidades e aos infindáveis caminhos que a vida nos oferece!

⁹⁷ Como os conceitos de tempo e espaço.

“Porque o tempo - irremediável - vai passar e um dia eu vou contar a história do herói que não se arriscou, que não salvou sua própria alma do inferno do julgamento e da culpa, que não roubou a princesa do castelo dos bons costumes, que não dançou com ela a dança do amor e por isso não fez a única coisa que importa nesta vida... não viveu”.

5.3.1 A Fábula Desnecessária

“Há detalhes suficientes pra que se compreenda. Explicitar seria estragar a poesia da coisa.” (Antoin Artaud).

Há muitos anos, existe no homem um condicionamento que alicerçou uma forma de pensamento calcada na fábula. Ao longo da história, o homem sempre precisou de uma fábula, enquanto história, para ter a idéia de ação. Essa necessidade vinha antigamente para explicar e justificar uma questão cultural. No caso dos gregos, por exemplo, quando não havia escrita, o único registro era oral e, a fábula, portanto era uma estratégia de rememoração, para que a história não se perdesse. E assim nós nos acostumamos a ir ao teatro ver uma história, e queremos compreender seu desenrolar passando pela lógica do início meio e fim, porém, em algum momento da evolução das artes cênicas, os movimentos, as imagens e situações passam a ser tão convincentes e auto suficientes, que já não importa mais a fábula. Importa sim, promover um acontecimento artístico altamente estimulador, oferecer ao público a possibilidade de construir um imaginário próprio e singular a partir das provocações proporcionadas pelo espetáculo. O teatro passa a não mais querer ser uma história, mas sim um argumento impulsionador, provocador tanto para quem cria e realiza, quanto para quem vê. Podemos hoje considerar uma sucessão de fatos, até mesmo descolados uns dos outros, como uma ação absolutamente pertinente. Pensando dialeticamente, assim como a não ação é exatamente uma ação (por exemplo, o Big Ben), a não história vai se caracterizando como história, ao passo que vai reproduzindo situações entrelaçadas por um tema ou fio condutor. E esta ação, justamente por possuir tamanha comunicabilidade, é capaz de substituir a própria

“história”, podendo ser considerado, este, um dos elementos da organização da obra poética.

O homem parece estar aos poucos perdendo sua visão metafórica do mundo e de suas experiências vividas. As idéias são dadas tão mastigadas pela internet, novelas e outros meios de comunicação, que estamos perdendo a capacidade de ler símbolos, de poetizar. Existe uma ansiedade em dar sentido ao invés de esperar o sentido ser dado. Senão nós, enquanto ‘leitores de cena’ vamos rapidamente fechando um significado e já queremos logo ‘compreender’. E o mesmo ocorre da parte do ator, que acaba perdendo o foco do enunciado para logo significar racionalmente perdendo assim a oportunidade de aprofundar e aprimorar aquilo que foi pedido. O desespero em compreender logicamente a cena, tira o espaço da sensação.

Hoje vemos um grande número de peças teatrais, como é o caso de *Alma de Papel*, que propõe o significado a partir da sucessão de imagens, partituras corporais, frases de movimentos e palavras, e cenas teatrais. Trata-se de obras abertas, nas quais o sentido vai sendo construído pelo espectador. “O logos assume a questão da práxis”.⁹⁸ Uma peça deve ser em si, uma ação. Não uma ação dramática, como propõe o pensamento clássico, mas sim, pensando contemporaneamente na grande ação impulsionadora e transformadora que um espetáculo cênico deve ser. Vale pontuar que esta ação à qual nos referimos, não existe se não for participativa em todas as suas instâncias e níveis, participativa no sentido de atingir o espectador a ponto de desestabilizar aquilo que está cristalizado em seu imaginário, em termos morais, filosóficos e até dogmáticos.

É preciso resgatar no teatro a possibilidade de confiança no espectador. Sabemos que existe entre uma mesma platéia, diferentes níveis de entendimento, sendo que uns conseguem perceber e compreender aspectos não tangíveis para outros. Assim, o autor da obra deve manter em cena os aspectos ‘visíveis e invisíveis’, permitindo que cada espectador complete a obra a partir de suas referências e percepções. O teatro pode, e deve ser para todos.

⁹⁸ Pavis. Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva. 2ª edição p. 4

5.3.2 Proposta de dramaturgia

“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não. Quero é uma verdade inventada.” (Clarice Lispector).

Como pensar cenicamente a idéia de uma poética escrita? Como pensar a dramaturgia da cena no ato da improvisação e a partir dela, caminhar para a criação de um texto espetacular? Temos na dramaturgia de Alma de Papel, um caso no qual o texto é indissociável da encenação para a qual e pela qual foi concebido, pois o ator passa a ser autor de sua própria obra. Não estamos sugerindo, porém, que na evolução contemporânea da prática teatral, a figura do autor tenha desaparecido. Roubine⁹⁹ diz que

“continuamos vendo excelentes autores confiando suas obras a excelentes diretores encarregados de providenciar a sua representação teatral, dentro de um completo acordo estético e ideológico. Mas a recusa de divisões estanques talvez seja fenômeno ainda mais característico da época atual: os melhores autores não hesitam em tornarem-se encenadores de suas peças (Samuel Beckett, Marguerite Duras, etc.), do mesmo modo como os diretores se dispõem a escrever seus próprios textos (Roger Plachon e outros). É uma forma como outra qualquer de dar razão aos homens de teatro que, desde Craig e Artaud, preconizam a unificação das contribuições criativas no teatro.”

A dramaturgia de Alma de Papel foi construída não a partir de um texto, mas sim a partir de um tema. A idéia é fazer uma leitura poética sobre este tema, gerado nas reflexões sobre os laboratórios e deixar que a dramaturgia seja construída a partir do improviso dos intérpretes.

“... o improviso põe em cena o autor, o envolve na ação e aprofunda sua criação. (...) Atento às condições de criação, a seus acasos, suas dificuldades, revela por isso mesmo os fatores estéticos, mas também socioeconômicos da empreitada teatral.”¹⁰⁰

⁹⁹ Roubine, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª. Ed. Rio Jorge Zahar Ed., 1998. p. 79

Estímulos foram oferecidos (músicas, fragmentos de textos dramáticos, poemas, imagens, objetos) e a partir deles, apoiando-se nos sistemas *Effort-Shape*, Campo de Visão e Zona do Improviso, os integrantes do grupo foram construindo pequenas histórias que posteriormente seriam amarradas pela direção, em trabalho coletivo com o grupo. Essa forma de escrita não exclui o escritor, pois este pode encontrar-se no trabalho coletivo, e poderá, segundo Roubine, dar “forma àquilo que é esboçado no trabalho de improvisação”¹⁰¹.

5.3.3 Proposta de direção

Acordamos que a direção seguiria nesta montagem não um método, mas sim um sistema, já que se trata de algo aberto, em movimento, e passível de transformação.

Na criação do espetáculo não exerci a função de diretora no sentido de ‘montar’ a peça, de determinar os caminhos. O trabalho de criação já estava nas mãos dos intérpretes, muito antes que eu os desse tal autonomia. Minha função foi a do olhar externo, da pessoa que organiza do material proposto, do encenador que busca a cada dia descobrir quais são os mecanismos que detonam a estrutura mitológica e organizacional da obra, revelando aspectos aparentemente invisíveis. O diretor, aqui, atua como um trampolim, um ‘facilitador’¹⁰² do processo de criação. Quase que como um psicoterapeuta, que devolve ao paciente o mesmo material que ele próprio forneceu, porém de maneira organizada e estruturada.

O objetivo é permitir que o elenco crie, e que a encenação seja organizada e arquiteta por este olhar externo, a partir do material gerado pelo próprio elenco. Há que haver, porém, um cuidado por parte do encenador, de somente articular o material gerado no improviso e leva-lo para cena, quando este for realmente tocante, mobilizador. Há aí, um juízo de valor necessário. É o exercício de revelar aquilo que provavelmente só você vê, pois está “fora” do jogo, esta função delicada atribuída ao condutor da Zona do Improviso o ajuda a traduzir em cena

¹⁰⁰ Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro* p. 4

¹⁰¹ Roubine, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª. Ed. Rio Jorge Zahar Ed., 1998. p. 79

¹⁰² No sentido de viabilizar, de encontrar atalhos favoráveis.

ensaiada aquele material tão espontâneo gerado naquele espaço tempo específico e que *a priori* parece ser impassível de repetição. É o exercício de captar o imperceptível, o invisível contido no movimento. A idéia é provocar os intérpretes a partir de seu material mais espontâneo, para que as cenas aconteçam interinas, com ‘verdade’, levando os atores a adquirirem um resultado cênico aprimorado. Assim, o intérprete sai da condição de quem segue as indicações do diretor, para assumir as ‘rédeas’ do trabalho. Ele assume a função de reinventar a cena, a personagem, o próprio texto, buscando escapar da obviedade, do lugar comum e sabido (seu e dos outros) para atribuir um novo e possível olhar sobre o seu fazer artístico.

CONCLUSÃO

“Mestre não é aquele que sempre ensina, mas aquele que de repente aprende.”
(João Guimarães Rosa).

Nossa principal indagação surgiu no sentido de investigar a improvisação como ferramenta para a criação cênica. Essa questão nos levou a relacionar dois importantes sistemas de improviso, o *Effort-Shape* e o Campo de Visão, que quando relacionados resultaram num rico desdobramento: a sistematização do jogo Zona do Improviso.

“Eu não sei para onde vou, mas sei com o que vou.” Entre tantas descobertas e questionamentos resultantes desta pesquisa, talvez esteja nesta afirmação, feita após um laboratório, por uma das atrizes colaboradoras de nossa pesquisa, o ponto para o qual devemos atentar com maior cuidado, quando inseridos num processo de investigação e criação cênica norteado pelo improviso. O ponto de partida do processo criativo tem que estar muito bem estabelecido, a técnica muito bem apreendida e dominada; ao contrário do ponto final, sobre o qual não devemos criar expectativa alguma. Devemos sempre estabelecer parâmetros norteadores para a composição cênica, evitando assim que o exercício do improviso caia numa subjetividade tal, tornando-se a prática de qualquer coisa. Estes parâmetros auxiliam não só no trabalho efetivo de

composição, como também no desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino, pois sugerem uma objetividade inventiva. Desenvolvendo-se sobre estes aspectos e dominando a técnica sob a qual está se fundamentando, o intérprete terá mais propriedade para ir objetivamente em busca desta subjetividade que não se sabe, nem se pode saber de antemão, qual é. E esta técnica bem dominada e compreendida o levará certamente à poesia. Pelo estudo, pela pesquisa, pela repetição, adquire-se um refinamento do “jogar” aquela técnica, e, assim, conseqüentemente, do ato de construir uma poética. Acreditamos que o teatro sempre exige a participação efetiva de todos os elementos, e não seria diferente no caso da composição e criação cênica. É impossível criar conjuntamente sem confiança mútua, e neste aspecto o fortalecimento de cada individualidade que compõe o coletivo em questão, é imprescindível. Por isso a importância de se ressaltar o processo colaborativo assumido na criação de Alma de Papel.

Um dos aspectos mais importantes na pesquisa é que ela possa ser questionada e contestada, caso contrário ela não precisaria ter sido feita, já estaria provada. Terminamos esta pesquisa sem verdades estabelecidas, porém tendo ampliado nosso conhecimento e experiência na área, e por isso acreditando cada vez mais nesta intensa ferramenta que é a improvisação e na sua infinita contribuição para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para o processo de criação cênica. Damos continuidade ao nosso fazer teatral acreditando cada vez mais no improviso como um forte meio através do qual o ator, livre de padrões e juízo de valores, pode se manifestar, elaborar e aprofundar sua técnica e criatividade, ampliar sua capacidade expressiva, e assim entrar em contato com suas mais profundas necessidades e anseios artísticos.

BIBLIOGRAFIA

ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da Voz: Voz do Ator*. Campinas, Editora Komedi, 2007.

ALMEIDA, Guilherme. *Encantamento Acaso Você*. Campinas, Editora da Unicamp, 2002.

BARTENIEFF, I. & Lewis, D. *Body Movement*. New Tourk, Gordon and Breach, 1980.

_____, I. & Davis, M. *Effort/ Shape Analysis of Movement; the Unit of Approaches to Movement and Personality*. New York, Gordon and Breach, 1980.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1993.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

CASCIERO, Tomas. *Laban Movement Studies and Actor Training; An Experiential and Theoretical Course for training Actors in Physical Awareness and Expressivity*. (Ph. D. – Arts and Humanites) Theater Department, Towson University, 1998.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *Stanislavski, Meyerhold e Cia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo, Annablume, 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. *Texto e Jogo: Uma Didática Brechtiana*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

LABAN, Rudolf Von. *O Domínio do Movimento*. São Paulo, Summus Editorial, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990.

_____. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.

_____. & Lawrence, F. *Effort; Economy of Human Movement*. London, MacDonald and Evans, 1974.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. Instituto de Artes, Unicamp. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2003.

LEAL, Patrícia. *Respiração e Expressividade*. Vídeo.

LELOUP, Jean-Yves. *O Corpo e seus Símbolos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LOPES, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo, Papyrus, 1989.

_____. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

LOPES, Sara. *Diz Isso Cantado: a Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese de Doutorado em Artes – ECA – Universidade de São Paulo, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

Michaelis. *Dicionário Inglês – Português*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PETRELLA, Paulo. Sobre os novos conceitos de espaço e tempo. In: Mommensohn, Maria; Petrella, Paulo (org.) *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

PRESTON, D. V. *A Handbook for Modern Education Dance*. London, MacDonald and Evans, 1963.

_____. *Point of Departure; The Dancer's Space*. London, Mac Donald and Evans, 1980.

_____. *Dance Is a Language, Isn't it?* London, Laban Center for Movement and Dance, 1987.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/ UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavisk, segundo Kusnet*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2001

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 2002.

SILVA, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes/ Unicamp. Tese de Doutorado em Artes, Campinas, 1993.

_____. *Comentários sobre o estudo da “Corêutica”*. In Cadernos de Pós-graduação da Unicamp, Campinas, Volume 6, 2002.

_____. *Comentários sobre o estudo da Eukinéica*. A ser publicado pelo Caderno de Pós-Graduação da Unicamp, Vol. 7, 2004.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. *Busca e Retomada; Um Processo de Treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-dançarino*. Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo*. Faculdade de Educação/ UNICAMP. Tese de Doutorado. Campinas, 2000.

SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

_____. *Jogos Teatrais – O fichário de Viola Spolin*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

STANISLAVISK, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. *A Criação do Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

VIANNA, Klaus e Carvalho, M.A. *A Dança*. São Paulo, Siciliano, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

1. Trechos dos relatórios dos estudantes colaboradores

Ao final de cada semestre de laboratório, foi pedido que os estudantes colaboradores desta pesquisa redigissem um relatório, comentando suas impressões e trocas de experiências. Seguem abaixo alguns trechos que julgamos importantes para nossa análise do processo.

“... é importante destacar a importância das dinâmicas e jogos propostos. Com eles conseguimos desenvolver uma harmonia de grupo. Os exercícios de conscientização corporal e o estudo da classificação dos tipos de movimento ajudaram a entender e controlar o corpo (...) e o último evento a ser refletido são os exercícios de Campo de Visão. Neles, um esboço de trabalho em grupo começa a surgir. Não desconsiderando os outros exercícios realizados, mas com o Campo de Visão criamos relações mais claras. Vale ressaltar que o não estabelecimento direto de como será o resultado do processo, abriu em mim a liberdade criativa e contestadora para tomar minha rota no processo. Me sinto mais a vontade para testar e indagar. Assim ficam estabelecidos os principais pontos do processo até aqui. Com dúvidas, exercícios e leituras para casa e muita vontade de continuar o trabalho em agosto.” (Eduardo Bordinhon – Teatro)

“... creio que dividir as experiências é uma forma de aperfeiçoar a técnica. Um dos laboratórios que mais aproveitei foi o do dia 09 de maio, quando nos foram apresentados os quatro fatores do movimento, de Laban, e criamos nossa ‘frase 0’. Além de aprendermos, nos divertimos bastante, com a forma como nos foi passado o conceito.” (Mariana Dias - Teatro)

“... as cenas foram criadas pelos atores, a partir dos jogos e exercícios propostos. Isso faz com que o intérprete se sinta dono daquilo e jogue com muito mais prazer e segurança. (...) Percebo que MOVIMENTO e IMAGINAÇÃO tem sido muito trabalhados. Quando jogamos o Campo de Visão ou a Zona do Improviso usamos as duas coisas.” (Carolina Chmielewski – Teatro)

“O ‘Alma de Papel’ no começo era um grande borrão, uma interrogação. ‘Que coisa mais louca será que vai dar?’ – eu pensava. Mas logo no início o projeto se mostrou não apenas ser mais uma montagem, mas sim minha primeira montagem com um processo mais sério. Falava-se em Laban, Jung, inconsciente, sonhos... e veio o primeiro laboratório prático: vinhos, chocolates, incensos, música, papéis e lápis de cor! Foi quando eu descobri que aquilo seria um processo de descoberta em mim mesmo! De quem eu sou, de como o meu corpo responde a certas sensações e estímulos. Os encontros despertam em mim um estado de alegria, uma constante vontade de comunicar-me e descobrir coisas novas.” (Francisco Lima - Teatro)

“Tenho me empolgado muito com os laboratórios, pois eles são como um complemento, algo que não sei o que é, mas que sinto falta em meu curso da graduação. Os jogos e exercícios têm me ajudado muito nas aulas de improvisação em dança.” (Mariama Pucci - Dança).

“Percebo que em nossas frases 0, estão muitas coisas da nossa personalidade, porém, nós não a fizemos pensando nisso, simplesmente fizemos.” (Pedro Machitte – Teatro.)

Vejo inúmeros significados para cada acontecimento do Campo de Visão... é interessante perceber como a cada momento somos influenciados e influenciemos pessoas que nem sabemos ao certo onde estão, mas que de alguma forma sua presença nos alcança e transforma. Acho que este é um exercícios que traduz amplamente o projeto.” (Ana Luiza – Teatro.)

“...percebi que cada um tem seu próprio jeito de fazer os movimentos. E que podemos reconhecê-las nos movimentos, mesmo quando outra pessoa executa. Com relação a peça, não consigo imaginar como será, nem como as pessoas da dança, música e artes plásticas estarão no

espetáculo. Quando fizemos o exercício do Campo de Visão pela primeira vez, tive a impressão de que a peça nasceria dali.” (Mariana Zink – Teatro.)

“... incrível ver as pessoas se movimentando no Campo de Visão pelo ‘impulso’ das outras, como u exercito de emoções e dramatizações.” (Mariana Rodrigues – Teatro.)

“O trabalho que temos feito gera cumplicidade, sendo, a meu ver, impossível não haver sinceridade e união no grupo.(...) O exercício da Zona do Improviso é um momento de expressão do que quer que haja dentro de mim... sempre, e assim, desfruto dos meus ‘erros’ com muito mais interesse.” (Bruna Lopes – Teatro.)

“O próprio destino é como um amplo e admirável tecido em que dedos de infinita ternura conduzem cada fio, colocando-o entre os demais, fixando-o a cem outros que o sustentam.” (Rainer Maria Rilke. – extraído do relatório de Bruna Lopes – Teatro.)

2. Texto do espetáculo Alma de Papel

ALMA DE PAPEL

(criação coletiva)

Roteiro: Marina Elias

Maior 2007

Cena tempo espaço

1 - A história de uma pessoa qualquer pode ser considerada como uma sucessão contínua de eventos. Portanto, tal história é representada no espaço-tempo por uma linha contínua, chamada linha de mundo.

2 - Um tempo

De espaço em espaço

Um tempo

De tempo em tempo (3)

Um tempo

De tempo em tempo

Um espaço (4)

Em tempo de espaço

3 - Pontos no espaço-tempo são chamados de eventos

4 - Um evento é algo que acontece em algum lugar, em algum instante.

5 - Observadores distintos podem atribuir ao mesmo evento espaços diferentes e tempos diferentes.

6 - Espaço vazio / cheio / infinito / tridimensional / tempo vazio / breve / desconstruído

7 - O tempo em suas diferentes dimensões sobrepõe-se ao espaço: tempo externo, tempo interno, (8) tempo distância compreendem deslocamentos, criando limites e impasses.

8 - o tempo e o espaço estão interligados, um não faz sentido sem o outro, não há um tempo ou espaço absolutos.

9 – Sonho / premonição / coincidência? / inevitável / memória / escolhas / fé / ciência / acaso / situação / imaginário / circunstância / opções / déjà vu / acontecimento / intuição / inconsciente coletivo / inevitável.

10 - Para Newton, Deus, ao criar o espaço-tempo, teria indexado todos os eventos.

Tati – Olha isso!

Diagonal.

Isis – A Chopan é amiga do Léo
Chicu – O Leo é ex namorado da Bia

Carol – A Bia se sente tão sozinha quanto Sandra
Danny – A Sandra é mãe como a Amanda
Tati – A Amanda tem uma filha chamada Marina
Zink – A Marina ama a Brenda
Bruna – A Brenda se casou com o Fábio
Bruno – O Fábio tem um grande amigo que se chama Augusto
Du – O Augusto é irmão da Mayara
Pâmela - A Mayara é apaixonadíssima pelo Adélio
Pedro – O Adélio ama a Rafaela.
Mão – A Rafaela mora com a Rosana
Dias – A Rosana estudou com a Mariana
Mariama – A mariana tem um péssimo pai chamado Felipe
Cauê – O Felipe é amigo do Roberto
Lineker – O Roberto ama a Roberta
Paty – A Roberta estudou muito diferente da Maria Dolores
Ju – E a Maria Dolores não tem nada a ver com a Chopan.

Cena despedidas

Mayara – Não queria que você fosse embora.

Guto – A gente já conversou sobre isso.

Mayara – Eu sei Guto, eu sei que a gente já conversou sobre isso , mas eu não queria que você me deixasse sozinha.

Guto – Mas você não vai ficar sozinha. Eu vou vir te visitar todo fim de semana. E a mãe vai cuidar de você.

Mayara – A Mãe, a mãe, você sabe muito bem Guto, que a mãe não gosta de mim, que a mãe me bate.

Guto – Mayara, a mãe não te bate.

Mariana – Eu tenho que ir embora para esquecer a Ro. E a Europa vai me ajudar nisso. Porque ela não percebe o meu amor? Se ao menos uma palavra saísse de seus lábios eu ficaria. É engraçado como uma atitude ou a falta dela, pode mudar a nossa vida.

Ro – Eu não entendo porque que ela vai embora... pra seguir a egoísta da mãe dela? E a Beatriz não consegue ver o que é melhor pra própria filha. Afastá-la da faculdade, dos amigos, de mim. Não, a Mari não vai fazer isso comigo, ela não vai me deixar sozinha sem motivo, ela não pode ser igual a todos os outros.

Rafa – Então tchau.

Adélio – Tchau.

Rafa – Tem umas coisas suas lá em casa que eu preciso te devolver, uns cadernos, eu não vou mais precisar.

Adélio – Acho que nem eu. Vai que sua mãe está te esperando.

Rafa – E você vai perder o ônibus. Tchau.

Adélio – Rafa! Me espera.

Rosana – Não vai.

Mariana – Eu vou.

Rosana – Não vai, por favor.

Mariana – Eu vou. Eu tenho que ir.

Rosana – Ninguém me ensinou, eu nunca aprendi como reagir diante da saudade.

Maiara – E café? Quem é que vai fazer café? Você sabe muito bem que nem eu nem a mãe sabemos fazer café. Fica comigo, por favor, fazendo café, cuidando de mim e me desenhando pra mim. Você vai arrumar uma namorada?

Guto – Não sei, Mayara.

Mayara – Você vai arrumar uma namorada, que nem daquela vez... e vai desenhar pra ela. Você ficou um chato Guto, que fica falando na minha cabeça e fazendo eu ser a esquisitinha da escola. É tudo culpa sua Guto. E esse barulhinho que não sai da minha cabeça. Guto, fica comigo por favor.

Beatriz e Felipe – Tchau.

Sandra – Filha!

Cena esconde - esconde

Amanda – Brenda, eu vou te pegar!

Marina – Se esconde Brenda! (rs)

Amanda – Agora vocês contam e vou me esconder!

Brenda – Um, um dois...

Marina – Pronto! Mãe!

Brenda – Tia Amanda!

Marina – Mãe!

Brenda – Eu queria me esconder igual a tia Amanda!

Marina – Mãe, cadê você? Me ajuda Brenda! Mãe!!! (as duas saem)

Amanda – Tento entender a minha alma nesta inútil vida atormentada, dentro de mim não há nada, tudo está corroído como o papel amarelecido pelo tempo no isolamento. Desfaço-me da veste e do manto, carrego como um fardo o meu defeito. Um grito vai crescendo dentro de mim. A liberdade de correr, chorar, e amar. Caminho num mundo ao contrário, mas é tão apetecível sentir o meu corpo inspirar a melodia das borboletas e, no final, aniquilar o choro cravado na face da pedra. Vou seguindo a contrariedade que me acalenta o peito.

Adélio – fico pensando em sobreviver às perdas de minha alma a cada dia que deixo passar o sobressalto de um beijo não dado, de um toque não permitido, de uma palavra não dita sussurrada no ouvido de alguém. Fico sentindo a covardia de não fechar os olhos e perder completamente o controle. De não me silenciar por horas apenas olhando os olhos e tocando a pele, descobrindo os caminhos do corpo... sem atalhos...os mais longos caminhos do corpo

Rafa – Olho os céus com um sabor amargo nos lábios que outrora tocaste com tanto querer. Disseste: espera-me. E foi o único gesto que tive desde então: esperar. Primaveras sucederam a primaveras. Nasceram folhas, amadureceram os frutos. Cresceram cidades movediças, nasceu a cegueira. Instalou-se a ferrugem no coração dos homens. Dedos de velha, toque de moça. O meu corpo envelheceu, mas eu suspendi o tempo da alma, nesta espera. (*Raphaela Blatt*)

CAMPO DE VISÃO – “Não me atendas...”

Andréia – Não me atendas, porque meu pedido é tão violento que me atemoriza. Afastei os homens. O que direi eu? Senão a verdade.

Quero que a cada uma de minhas dores corresponda hoje um ato de cólera.

Ah, mas se por um instante eu entender que a fúria é contra os meus erros e não contra os dos outros, então esta cólera se transformará nas minhas mãos em flores.

Faz com que neste instante de escolha, eu entenda que aquele que fere está no mesmo pecado que eu, no orgulho que me leva à ira e, portanto ele fere assim como eu estou querendo ferir. Só porque não acredita. Só porque não confia. Cobre minha fúria com teu amor, já que também eu sei que minha ira é apenas não amar. (*Trechos do texto “Dies Irae” de Clarice Lispector*)

Cena Marina se muda para casa de Brenda

Marina – Brenda! Brenda!

Brenda – Pode entrar Marina, eu sei que é você!

Marina – Que bagunça éin, dona Brenda.

Brenda – Para de reclamar...

Marina – Comigo morando aqui vai ter limpeza todo dia, ouviu?
 Brenda – Só se você limpar sozinha, porque eu não vou fazer nada.
 Marina – Que é que você fez?
 Brenda – Ah Marina, eu fiz do jeito que você mandou.
 Marina – Não é assim, é do jeito que a minha mãe ensinou, lembra?!
 Brenda – É a mesma coisa.
 Marina – É muito mais bonito. Me dá aqui... (brincam)
 Marina – Você me ama?
 Brenda – E você?
 Felipe – Me ama?
 Marina – Mais do que você a mim!
 Brenda – Porque você está dizendo isso?
 Marina – Porque eu sei... Porque eu sinto...

Texto do desencontro – Carol e Cauê

Domingo, julho 16

Encontraram-se como por acaso naquele entardecer.
 Não encontraram os espelhos da alma nos olhos de cada um.
 Não encontraram as cores do toque na pele suave.
 Perderam-se na magia do encontro sem o ser.
 Perderam-se nas palavras que voaram e nos sorrisos que faltaram.
 Perderam-se como uma melodia que toca num entardecer, abrigo dos que almejam amar, (*todos entram correndo para CV, os dois permanecem imóveis*) mas que temem a travessia.

CAMPO DE VISÃO - “pipa”

Todos – Tudo era inédito para o homem que era novo e olhava e não podia fazer mais do que olhar.

Cena Pipa - Chicu e Isis

Léo – Sempre que você sentir-se triste, ou algo assim, é só apertar o dedão bem forte, que passa.
 Léo – Eu vou.
 Chopan – Não vai.
 Léo – Eu vou.
 Chopan – Não vai.
 Léo – Eu vou.
 Chopan – Não vai.

O vento bate a alma voa.

Devemos pensar, no espaço-tempo como um tecido. E o entrelaçamento do espaço e tempo como a trama do tecido. Se o entrelaçamento do espaço-tempo fosse idêntico em todos os eventos, não haveria coincidência.

Cena da história de Roberto e Roberta.

Roberto e Roberta intercalando falas – Eu conheci a Roberta de um jeito muito engraçado. A gente foi fazer vestibular e nosso nome tava escrito na mesma carteira. Porque eu Roberta, ele Roberto. A gente foi logo chamando o fiscal. Ô fiscal, vem cá, por favor! Eu preciso fazer a prova. Esse lugar é meu! Meu nome ta aqui. Meu nome também ta aqui. E acabou que nós dois fizemos a prova e passamos, e ainda fomos ser da mesma turma! Com o tempo, nos tornamos grandes amigos. Sabe quando você não precisa falar nada que a pessoa já te entende? A gente gostava das mesmas coisas: Ir ao teatro, tomar aquela cerveja depois da faculdade, cozinhar juntos. Quindim! Ele adorava! Eu tenho pavor de quindim. E ele comia com a boca melhor do mundo! Só pra agradar, afinal a gente sempre se ajudava mesmo, né? Eu era péssima em direito penal! E em dança também, coitada! Era toda desengonçada. Já o Roberto sempre amou dançar! Acho que, no fundo, era isso que eu queria pra minha vida! Até que um dia... eu... Sumiu! (*entram atores*) Sem falar nada, sem dar explicação! Eu tive meus motivos! Nenhum motivo justifica você abandonar seu melhor amigo! Ela nunca me entenderia! Era meu futuro que estava em jogo! E eu? Eu não fazia

parte desse futuro? As coisas não são tão simples assim não! Eu fiquei deprimida, confusa, sem rumo... Eu também fiquei confuso! Você não faz idéia de como estava minha vida! Como você foi me abandonar assim?! Por mais que eu explicasse você não entenderia! Nada mais tinha graça... Eu comecei a ir mal na faculdade... Eu não queria que as coisas fossem assim! Eu também sofri com tudo isso! Eu queria poder te odiar... Quer saber por quê? Eu te amo!

Cena do Banco da Praça

Marina – Brenda, eu to precisando conversar. Será que você pode me ouvir um pouco? Eu sabia que podia contar com você. Eu fui atrás dela hoje... mas eu não tive coragem... não consegui... se você estivesse comigo talvez. Ela tá igualzinha Brenda. Não mudou nada. Acho até que a gente se parece um pouco. Idiota! Eu só queria ter alguém do meu lado. Alguém que me ajudasse, que me desse a mão, como eu sempre fiz. Mas você, Brenda, nunca pode fazer isso né, porque seus problemas eram sempre maiores. Sabe por que eu não consigo aceitar o fato da minha mãe ter isso embora? Por que eu sei que ela me amava mais que tudo nesta vida. Eu não sei por que eu insisto nesta história, nessa procura inútil, nesta mulher que não sai da minha cabeça... (para Brenda) essa mulher...

Fábio – Ela olhou e disse:

Brenda – Acabou? Chega com este desenho!

Fábio – Ele olhou e disse:

Guto – Como podes pedir-me que evite a minha deusa?

Fábio – Ela vislumbrou o horizonte:

Brenda – Porque você não desenha as ondas do mar?

Fábio – Ele vislumbrou o seu horizonte:

Guto – Para quê ir tão longe?

Fábio – Ela enxergou as estrelas:

Brenda – Olha para o céu e observa a noite.

Fábio – Ele enxergou a sua estrela:

Guto – Estou a admirar a mais bela.

Brenda: Lembra da Marina? Ela foi embora. Me deixou um carta de despedida. Acho que foi procurar a mãe. Mas eu to bem. To ótima. Aliás, como é que foi com a Sofia?

Guto: Menina esquisita...

Brenda: Que esquisita, Guto! Ela é a sua cara.

Guto: Então quer dizer que eu também sou esquisito? (entra Fábio) Loirinho!

Fábio: Augusto! Achei que não fosse mais te ver essa semana.

Guto: Ah, Fábio, essa é a Brenda. Brenda, Fábio.

Brenda: Prazer. O Guto fala bastante de você.

Fábio: O Guto fala bastante de você também! (silêncio) Bom, deixa eu ir, que tenho que devolver esse livro na biblioteca.

Brenda: Fica aí mais um pouco depois você devolve.

Fábio: Então, eu até ficaria, mas a biblioteca já vai fechar... tchau!

Brenda: Tchau (ele sai) Guto! Por que você nunca me disse que ele era um gato? Vai, marca um encontro pra mim com ele. E Guto, leva o meu desenho pra ele... (Augusto sai)

CAMPO DE VISÃO - “amigos”.

Fábio – Viu, chegou a conta da luz. Esse mês é você que paga.

Guto – Ah, não... e como é que foi de viagem?

Fábio – Foi ótimo. Conheci uma menina linda lá, você ia gostar.

Guto – Depois me mostra as fotos.

Fábio: Que isso?

Augusto – Brenda.

Fábio – Gaíinha ela, éin? Convida ela pra jantar aqui em casa qualquer dia!

Augusto – É que ela anda meio ocupada.

Léo – Fico sentindo a covardia de quando não me deixo me perder nesses caminhos, de quanto mel não bebo, de quantas fontes não me banho, de quantos beijos não me perco... de quanto silêncio quebrado por gemido eu desconheço...

Beatriz – sem palavras... sem nada mais. Porque o amor, o verdadeiro amor é silêncio, é toque, é olhar, é sabor de boca na boca... é apenas o deslizar constante e suave das mãos pelo dorso da pele... ou um constante nada dizer daquilo que não há mesmo para ser dito...

Cauê e Isis – ou algo como não ouvir nem o mundo, nem nada no mundo, nem nada fora do mundo que não seja este mundo aqui e agora... de onde apenas o silêncio ecoa tão forte

Cauê – Que é impossível não se aturdir com tanta força.

Cena Guarda-chuva

Carol - As coisas que amamos, as pessoas que amamos são eternas até certo ponto. Duram o infinito variável no limite de nosso poder de respirar a eternidade. Pensá-las é pensar que não acabam nunca, dar-lhes moldura de granito. De outra matéria se tornam, absoluta, numa outra (maior) realidade. Começam a esmaecer quando nos cansamos, e todos nos cansamos, por um ou outro itinerário, de respirar a resina do eterno. Já não pretendemos que sejam imperecíveis. Restituímos cada ser e coisa à condição precária, rebaixamos o amor ao estado de utilidade. Do sonho de eterno fica esse gosto acre na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar. (*A Hora Do Cansaço, de Carlos Drummond de Andrade*).

Cena telefone – Chicu e Isis

Chopan – Oi. Onde você está?

Léo – Na casa dos meus pais.

Chopan – Divertido aí?

Léo – Como sempre.

Chopan – Vem logo pra cá!

Léo – Porque eu deveria?

Chopan – Porque eu tô te esperando e tem bolo de chocolate!

Léo – Em 5 minutos to aí!

Chopan – ... e porque você vai adorar a novidade!

Cena racha / hospital / casa Ro e Rafa

Adélio – Vem

Mari – Não, é loucura, eu não vou! A gente pode se machucar.

Adélio – Vem, você não confia em mim?

Rafaela – Oi Ro.

Rosana – Oi Rafa.

Rafa Alguma novidade?

Rosana – No jornal não, mas olha o que chegou pra você.

Rafa – O que é isso?

Rosana – Uma carta, ué!

Rafa – É do Adélio!

Rosana – Olha, notícia da Beatriz, será que fala alguma coisa da Mari?

Felipe – Beatriz, cadê ela? O que aconteceu?

Beatriz – Onde você tava?

Felipe – Não interessa! Cadê ela?

Beatriz – Na UTI. E o rapaz que tava com ela já morreu. Como você deixa ela sair assim?

Felipe – Eu não fico monitorando ela.

Beatriz – Mas devia.

Felipe – E adianta?

Beatriz – Pelo menos se ela tivesse comigo, isso nunca teria acontecido.

Felipe – Claro, você nunca deixa ela fazer nada.

Beatriz – E você fica passando a mãozinha na cabeça dela mesmo quando ela tá errada. E quando ela realmente precisa de você, você tá ocupado demais com alguma das suas namoradinhas, né?

Felipe - Pára de tratar ela como uma criança!

Beatriz - Eu tenho que proteger ela.

Felipe – Proteger!... Sufoca até! Fica querendo escolher o brinco, o namorado, Quer que ela jante com seu pai todo sábado. Você não deixa ela fazer as próprias escolhas.

Beatriz – Ela escolheu a faculdade que queria fazer e depois ela que...

Felipe – Faculdade que ela trancou porque você arrastou ela pra Londres. Você quer que ela viva na sua sombra e isso é injusto. Não dá pra ter uma vida perto de você. Foi por isso que nosso casamento acabou.

Rafa – Ro, o Adélio!

Ro – Eu sei, com a Mari. Eles pegaram o carro do Felipe, foram num bar, beberam, resolveram participar de um racha... Capotaram. Bateram no carro de um estudante que tava indo pra casa da namorada... Leonardo ...capotaram mais três vezes, foram pra UTI...e morreram! Aí diz que pode ter sido suicídio, mas a Mari nunca faria isso, não a minha Mari, a minha amiga, a Mari que eu conhecia!

Felipe – Droga! Não aparece ninguém para dar uma droga de uma notícia.
(Pedro e Mariama caem)

SERESTA – todos cantam

Cada momento sem o teu amor é um entardecer.
A sombra acolhe todos os meus sonhos que são pra você.
Não deixe o meu caminho vazio.
Não torne este pranto tão frio.
A vida implora que o teu amor me faça então feliz.

Despedida Rosana:

Choro. Lágrimas tão salgadas escorrem deste amargo rosto. Minha amiga, se gostava de si era minha amiga. Queria dizer-lhe não parta já, segurar-lhe as mãos, prendê-la aqui. Não tenho tamanhos poderes e cada um tem o seu momento na hora da partida. Cheguei tarde, minha amiga. Quando de ti soube o sol já tinha adormecido na sua agonia. Fica na paz dos deuses. (*Marisa Aires*)

Mayara:

Triste, eu ando tão triste...
Todos cantam - Olha pra mim, vê o meu sofrer, colorindo as nuvens de um triste adeus. Volta pra mim, cala a tempestade, a sede dos teus beijos que não tem mais fim. Esquece a mágoa e vem clarear o meu céu de anil e cuida que amanhã jamais termine em mim.

Cena Brenda e Fábio.

Guto – Eu passei a vida inteira aprendendo a olhar nos olhos pra que não precisasse dizer nada pra ninguém. Agora eu sinto uma vontade enorme de te contar tudo aquilo que achava que você sabia. Porém, a minha passividade vai fazer com que eu permaneça aqui, tentando conciliar as coisas como se nada tivesse acontecido. E amanhã de manhã, quando você vier correndo me contar que foi em casa me procurar e eu. Eu não tava. Quem tava era o Fábio. Eu vou sorrir de volta como se tudo fosse bom. Mas aqui dentro é tão diferente.

Cena Brenda com Guto / Cena da carta

Fábio – Cadê a Brenda?

Guto – Fica calmo. Você precisa me escutar.

Fábio – Cara, eu não quero te escutar, não. Só quero saber onde ta minha mulher.

Guto – Que ela te falou?

Fábio - Ela não falou nada. Só deixou isso. (Brenda leva a carta para Guto)

Guto – Me perdoa, Fábio.

Fábio – Cara, como você pode? A gente sempre foi amigo.

Guto – Eu sempre amei a Brenda. E você sabia disso.

Bruno, Cauê, Carol, Dias – Ou algo como um sentimento de que a vida está acabando nesse exato momento, e que se dane mesmo ela, a vida, porque o que já havia de gozo e felicidade, de amor e prazer e chama e fogo e desejo já está se consumindo agora mesmo. Bruno - Num beijo suave, longo, profundo e eternamente desejado dos amantes.

Cena Beijo - Brenda e Marina

Brenda – Puta merda, Marina! To te esperando a tarde inteira!

Marina – Esperando pra quê? Pra tomar seus remédios? Será que até pra isso você precisa de mim?

Brenda – Encontrou?! Encontrou sua mãe?! Conseguiu finalmente abrir a boca e falar pra ela que nos últimos 10 anos a única coisa que você fez foi procurar por essa louca? Essa mulher que te abandonou enquanto a gente brincava de esconde-esconde?

Marina – É né? Porque sua mãe é exemplar.

Brenda – Pelo menos ela vai estar comigo sempre que eu quiser. E olha que eu nem tenho que ir atrás dela heim Marina. Sabe, você fala que eu não presto atenção nas coisas que você diz, mas o que acontece é que eu estou de saco cheio dessa história! É sempre a mesma coisa! Você vai atrás dela, não consegue falar nada e volta correndo pra mim, pros meus braços, chorando, como se eu pudesse fazer alguma coisa! Mas eu não posso fazer nada! E agora que você ta morando aqui na minha casa, você só tem confundido ainda mais a minha vida. Se enxerga Marina!! Você é sozinha, só tem a mim. E eu não sou a sua mãe! Pára de me cobrar alguma coisa porque quem tem que tomar alguma atitude aqui é você!

(Marina beija Brenda.)

Brenda – Você é fraca.

Mayara – “Triste... Eu ando tão triste... Mas dizem que a vida é alegre, a vida é boa, que devemos aplaudi-la diariamente. Mas quem bate palmas? Homens de fraque, gordos e bons, homens-bolas, montem a claque e palmas, palmas! Que este mundo é uma bola que rola e rebola há seis mil anos, mas que agora precisa saltar, pular no ar!” (*Guilherme de Almeida*)

Podemos concluir que a elaboração do sonho está ligada à construção do tempo e à criação de uma espécie de espaço.

Um espaço de tempo

Um espaço

Um espaço

Em tempo de espaço

Um tempo

A cada evento está associado um ponto no espaço-tempo.

Cena do elevador

PENSAMENTO DELA

Mayara – Oi Adélio. Tem chegado tarde essa semana, né? Deve tá trabalhando muito. Eu te vi ontem, você tava sem camisa, a janela tava aberta, e eu vi suas escápulas... lindas! Eu sei que você sabe fazer café. Pode fazer no lugar do Guto. Ai, Adélio, eu te amo! Os seus cotovelos são... Chegou.

Adélio – Tchau.

Mayara – Tchau.

PENSAMENTO DELE

Adélio – Já apertei idiota. Como é mesmo o nome dela? Mas ta gostosinha, cresceu! Como é mesmo o nome dela? Droga, ela ta olhando e eu preciso tirar uma caca do nariz. Para de olhar! Chegou. Tchau.

Maiara – Tchau.

Cena Danny na cadeira

Sandra – E eu quero brincar as escondidas contigo, e dar-te as minhas roupas e dizer que gosto dos teus sapatos. E massagear seu pescoço e beijar-te os pés e segurar na tua mão e ir comer uma refeição e não me importar se você come a minha comida. E rir da tua paranóia. E você, a

roubar-me os cigarros e a nunca conseguir sequer achar um fósforo. E pedir desculpa quando estou errada. E ficar feliz quando me desculpa. E olhar para as tuas fotografias e desejar ter te conhecido desde sempre. E ouvir a tua voz no meu ouvido e sentir a tua pele na minha pele, e ficar assustada quando estás zangada e um dos teus olhos vermelho e o outro azul e teu cabelo para a esquerda e o teu rosto para o oriente..E dizer-te que és lindíssimo.

Roberto (cantando) - E derreter-me

Sandra - E derreter-me quando sorris...

Roberto (cantando) - Desintegrar-me

Sandra - E desintegrar-me quando te ris

Roberto (cantando) - E não compreender (aumentando, juntamente com a fala da Sandra)

Sandra- E não compreender por que é que pensas que eu te estou a deixar quando eu não te estou a deixar e pensar como é que você pode achar que eu alguma vez te podia deixar e pensar e pensar e pensar em quem você é, mas aceitar-te na mesma. E querer comprar-te um gatinho do qual eu teria ciúmes porque teria mais atenção do que eu.

Sandra e Adélio - E contar-te o pior que há em mim.

Roberto (canta) - E tentar dar-te o meu melhor porque não mereces menos

Sandra, Adélio e Coro - E responder a tuas perguntas quando deveria não o fazer. E dizer-te a verdade, quando na verdade não o quero. E tentar ser honesta (o), porque sei que preferes assim. E pensar que acabou tudo, mas ficar agarrada (o) apenas mais dez minutos antes de me atirares para fora da tua vida. E tentar chegar mais perto de ti.

Sandra e Coro - Porque é maravilhoso aprender a conhecer-te.

Sandra, Adélio e Coro - E fazer amor contigo as três da manhã, e de alguma maneira, de alguma maneira, e de alguma maneira.

Sandra e Adélio - Transmitir algum do

Adélio - Esmagador

Sandra - Imortal

Adélio - Irresistível

Sandra - Incondicional

Adélio - Abrangente

Sandra - Preenchedor

Adélio - Desafiante

Sandra - Contínuo

Sandra, Adélio e Coro - E infundável amor que tenho por ti. (*Sarah Kane*)

Cena Ausência Patty e Lineker + Pina Bausch Patty

Dias e Mariama - Por muito tempo achei que a ausência é falta. E lastimava, ignorante, a falta. Hoje não a lastimo. Não há falta na ausência. A ausência é um estar em mim. E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços. Que rio e dança e invento exclamações alegres. As duas - Porque a ausência, essa ausência assimilada... ninguém a rouba mais de mim... (*Ausência*, Carlos Drummond de Andrade)

Lineker canta – Já não há dezembros, nem domingos, nem azuis manhãs de abril, já não há dias de sol, nem a lua gasta do nosso anel, a olhar por nós. Só a lua vaga, a lua tonta, lua louca riscando o céu. Feito tortura que tritura as entranhas com perguntas tolas. Onde foi que perdeu-se o senso, e o intenso perfume do sempre? Onde foi que o amor perde-se, desgovernou-se? E tudo o que era doce acabou-se...

Mirna e Carol – Ou como uma dança incomum... a imobilidade dos corpos num chão que rodopia freneticamente e carrega com ele o universo, girando infinitamente ao redor dos corpos quase inertes, desesperadamente amarrados um ao outro.

Cena volta do hospital – Léo e Chopan

Chopan – Eu preciso te contar uma coisa.

Léo - Porque você chorou?

Chopan - Chorei, quando?

Léo – No hospital, três e quarenta e uma da tarde. Eu deitado na cama e você sentada do meu lado, chorando.

Chopan - Eu não estava chorando. (pensamento) Eu sentia vontade de fechar os olhos e me jogar nos braços de alguém. Mas eu descobri que ele é solitário demais. Mesmo dizendo pra todo mundo que adora amar, amar incondicionalmente, ele se esquece de amar alguém, ou de pelo menos se arriscar e descobrir um mundo no coração de alguém.

Léo - Acordei, olhei no relógio e você chorando.

Chopan – Eu não acredito que você acordou e não me avisou

Léo – Quem chora tem um motivo, qual era o teu?

Chopan – Meu amigo estava praticamente em coma, serve este.

Léo – (pensamento) Quando eu ando entre as pessoas na minha mais sonhada liberdade, eu caminho por possibilidades. Eu gosto de saber que eu posso esbarrar em alguém, me encontrar, mergulhar num delicioso pensamento novo que não é o meu, poder escolher entre o conhecer e o não conhecer. Não saber onde eu vou estar amanhã... num quarto de motel de beira de estrada, completamente embriagado ou na casa dos meus avós sentindo cheiro de hortelã amanhecido. Eu preciso disso, planos de papel, os quais eu possa rasgar, queimar ou simplesmente deixar voar.

Chopan – Era medo de que acontecesse alguma coisa ruim com você.

Léo – Me perder? (pensamento) O tempo corta as minhas chances, o muito tempo te tirou da condição de possibilidade pra mim.

Chopan – Eu não quis dizer isso. (pensamento) O tempo vai passar e um dia eu vou contar a história do herói que não se arriscou, que não salvou sua própria alma do inferno do julgamento e da culpa, que não roubou a princesa do castelo dos bons costumes, que não dançou com ela a dança do amor, e por isso não fez a única coisa que importa nesta vida... não viveu.

Léo – Você nunca vai entender o que se passa aqui dentro.

Chopan - Talvez eu nunca entenda mesmo, como você disse, eu nunca vou saber o que se passa aqui. Mas você também não, você nunca vai saber, você nunca iria entender o que se passa aqui.

Paty, Mariama, Ju - Shiuuuu...

Cena Gosto de Gostar

Léo – Gos-to-de-vo-cê.

Chopan – Eu gosto de ser aqui. Eu gosto de estar aqui.

Cena Mayara narrando ações de Adélio

Mayara – Oi Adélio! Era sempre sete horas e quarenta e cinco minutos. A calça verde musgo, número 38. Era a mesma da semana passada. Usara na quinta e depois na sexta e depois lavara. Ainda tinha uma mancha que não saiu. A camisa de trabalho era cheia de bontôezinhos! Deixava sempre os dois últimos sem abotoar. E o sapato de trabalho. Ajeita o cabelo com a mão esquerda, com a direita fecha o zíper da calça. Dá mais uma olhada e vai... ai Adélio! Você acabou sem nunca ter dado um desenho pra mim...

Adélio – O meu tempo não é o de qualquer pessoa. O meu tempo é só meu.

Mayara – O seu tempo é seu e de qualquer pessoa. Até eu. O meu tempo só vai onde eu vou. O meu dentro, sem lua e sem sol. O seu tempo é o tempo. O meu sou. O meu tempo é mais um entre muitos. O meu voa e se perde entre os outros. O meu tempo acabará comigo. No meu fim. (Arnaldo Antunes).

Mayara Meu namorado...

Todos – Há pessoas que passam pela nossa vida de raspão e, mesmo assim, sem uma conversa séria, grande e profunda nem um conhecimento grande que só se ganha com a convivência, tocam-nos no coração.

Cena depoimentos na cadeira – Danny / Ju

Sandra – Meu nome é Sandra Albuquerque, eu tenho 38 anos, e sou muito feliz. Eu nem sei bem o que sinto. É uma vontade de ver uns olhos bons chorando pelos meus. É uma vontade de sentir saudades, uma vontade de dizer adeus.

Carol - Seu desejo não era desejo corporal. Era desejo de ter filho, de sentir, de saber que tinha filho, um só filho que fosse, mas um filho. O filho desejado, concebido longo tempo na mente, e era tão lindo... Obra materna, sua criação, de mais ninguém. Os filhos que tivera eram filhos verdadeiros... O homem com que se casou, era um homem verdadeiro. Assim como quisera e escolhera. (trechos de "Maternidade" de Carlos Drummond de Andrade e de "Amor" de Clarice Lispector)

Sandra – Deus me livre! Eu nunca imaginei que fosse ficar grávida. Cheia de estria e celulite! Mas aí, como tudo na minha vida, sem que eu esperasse. A minha filha nasceu, a minha princesinha!

Cena das frases dos núcleos + frase coletiva

Sandra – Filha.

Mayara – Sai, sai, sai. Sai mãe, pára. Guto acende a luz. Mãe pede pro Guto acender a luz, mãe...

Pedro, Cauê e Lineker cantam "Ferrugem"

Mera luz, que invade a tarde cinzenta, e algumas folhas deitam sobre a estrada. O frio é o agasalho que esquenta o coração gelado quando deita. Movendo a água abandonada... E no mistério solitário da ferrugem, vê-se a vida correndo parada, como se não existisse mais nada, na tarde distante, ferrugem, ou nada...

Cena da Marina buscando a mãe + Amanda mata Marina

Marina – Até que enfim eu te encontrei... depois de tanto tempo eu vim pra saber porque você me deixou. Porque mãe?

As histórias. Não tinha ninguém pra me contar. Você foi embora no dia da minha preferida. Como é que você pode? Fala. Nem pra mentir você abre a boca. Nem pra inventar qualquer coisa? Você era tão boa de inventar as coisa... Você lembra aquela boneca que você prometeu que ia me dar. Lembra? Você prometeu... e eu fiquei esperando. Eu tinha certeza que você ia voltar e me dar a boneca. Acho que eu me enganei né? Você tirou a fantasia de mim. Eu preciso saber por que você saiu e casa. Pra continuar a minha vida eu preciso me livrar de você.

Amanda – Você quer mesmo saber? Então vem que eu te conto. Eu te conto.

Todos – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1, 2. 1, 2. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Amanda – Há 19 anos você nasceu. Com as bochechas rosadas e com os olhos negros estalados. O sorriso sempre foi bonito. E por um tempo, eu voltei a acreditar no mundo. Ele tinha ganho cor, alegria, leveza... Logo depois eu vi que a vida engana. A gente acha uma coisa e logo vê outra. E aquelas cores, que antes eram alegres, se tornam frias e ásperas... e eu... Eu tive medo. Medo que você descobrisse que as coisas têm dois lados e que nem tudo era igual ao nosso conto de fadas e que logo, logo a crueldade do mundo ia bater na porta. Mas antes meu anjinho, antes que os fantasmas dos becos saíssem a tua procura, eu, que te dei a vida, e que sempre te amei, vim pra te proteger de todas as possibilidades.

Cena Consolo Fábio + Brenda

Fábio – Brenda? O que aconteceu? Você está pálida! Fala comigo! Fala!

Brenda – Eu não devia ter deixado ela ir... Eu sabia... eu só não pensei que... a própria mãe??!! E agora ela ta morta!

Fábio – Ela quem, Brenda? Fala!

Brenda – É tudo culpa minha. Se a gente não tivesse brigado naquele dia, ela não tinha ido viajar... ela não teria ido atrás daquela louca! Mas eu não fiz nada... eu sabia que ela não devia ir, mas eu não disse nada, como sempre.

Fábio – Calma. Você está nervosa. Já volto.

Brenda – Eu não quero remédio! Pára de me dar remédio! Eu não preciso mais, eu só preciso dela aqui, comigo!

Fábio – Eu só ia pegar água...

Brenda (mais calma) – Vai chamar o Guto, por favor.

Fábio – O Guto não ta. (Fábio beija Brenda)

Brenda – Tu tinhas os olhos tristes, como dois corpos cansados.
E quanta tristeza tinhas em tuas mãos escondida!
Cheguei. Chegaste.
Esta vida me foi melhor desde aquele dia em que tu conhecestes que eu era triste também. (*Pablo Neruda*)

Cena Pina Bausch Pedro

Adélio – Quanto desejo cabe no meu olhar?
Quanta verdade cabe no meu sorriso?
Quantos homens cabem no céu?
Quanta certeza cabe num átomo?
Quanta possibilidade cabe num destino?
Quanto destino cabe numa alma?
Quantas asas cabem no vento?
Quanto fogo cabe num encontro?
Quanta arte cabe num beijo não acontecido?
Quanta decepção, ódio, perda de tempo e impossibilidade, cabem num... silêncio?

Todos cantam – Esse destino é mesmo a toa, o vento bate a alma voa, pra além do mar, pra além do céu, e o que era amor é só lembrança, não tem descanso esta criança, a nossa alma de papel.

Carol – Aqui me encontro.
Bruno - Aqui as cores do céu são a minha pele.
Dany - Aqui a água é meu corpo, a terra meus cabelos.
Tati e Zink - Aqui tudo e nada sou em doses bem medidas.
Pedro - Aqui todos me sentem,
Pamela - Mas ninguém me toca.
Lopes - Aqui sou a imortalidade do tempo passado,
Du - Um rasgo de luz no céu estrelado.
Ju - Aqui, só aqui.
Chico - E neste espaço infinito,
Mirna - Um querer que se esconde nos beijos guardados,
Chico e Mirna - Que me afoga e me devolve à vida,
Cauê, Lineker e Maô - um querer que vejo em teus olhos me rouba de mim e me entrega no mesmo instante,
Mariama – pinta carmim no meu coração,
Paty - um carmim intenso,
Ju - Imenso em cada batimento.
Dias - Aqui me quedo, pois és um bálsamo para os venenos do mundo
Bruno - E o teu amor é o mágico que tenho na alma
Carol - E me oferece o bem maior, a liberdade.
Pedro – Estou aqui. Sou aqui. (*Raphaella Blat*)

FIM

3. Fotos do espetáculo





