UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LÚCIA DE LÉLIS GONÇALVES MANSO

tAo potência criadora do ator:
ethOs vazio como recepção do agora,
ethOs presente como fundamento da verdade.

SÃO PAULO

2016

LÚCIA DE LÉLIS GONÇALVES MANSO

tAo potência criadora do ator:
ethOs vazio como recepção do agora,
ethOs presente como fundamento da verdade.

Dissertação apresentada para obtenção do título
de mestre na Universidade de São Paulo, Escola
de Comunicações e Artes, Departamento de Artes
Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do teatro

Linha de pesquisa: Formação do artista teatral

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva

SÃO PAULO

2016

COMISSÃO EXAMINADORA

Agradecimentos

Só a alma conhece o destino de tudo, passo a passo.

Rumi

Ao meu orientador Armando Sérgio da Silva: por acreditar na minha loucura, e olhar nos meus olhos, e falar: “Estamos juntos nessa!”

Ao professor doutor Estevam Salgueiro: que, como examinador da minha banca de qualificação, mostrou-me que meu sonho era possível e que minha ousadia em trabalhar com autores tão polêmicos foi digna. Agradeço pelo incentivo, pela prontidão e disponibilidade cuidadosa nos momentos mais difíceis.

À professora doutora Maria Thais Lima Santos, examinadora da banca de qualificação: pela sapiência, lucidez e verdade em suas palavras.

Ao professor doutor Eduardo Tessari Coutinho: pelo afeto, pela preocupação e dedicação constantes ao longo da minha trajetória acadêmica.

Ao Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA: pela dedicação, orientação generosa e sábia.

Aos atores-pesquisadores: pela presença constante, pela coragem de se enfrentarem e por me incentivarem a prosseguir quando o caminho estava totalmente sem luz.

Ao Teatro Escola Macunaíma: por acreditar no meu trabalho e ceder o espaço de ensaio para o exercício prático desta pesquisa.

A Roberta Carbone: não somente pelo seu lúcido trabalho de revisão, como pelo cuidado em apresentar-me novas possibilidades de organização textual.

Ao Fabio Lemmos: pela prontidão e pelo carinho por me presentear com o seu trabalho de arte ao executar a capa desta dissertação.

Ao amigo Jorge Oliva: pelo companheirismo nos momentos de crise.

A Sandra Ennes: pela amizade e por me fazer saltar nesse desconhecido acadêmico sem medo de ser feliz.

A Carolina Otoni: pelo afeto, lealdade constantes.

Aos inúmeros e excelentes amigos de trajetória de vida pessoal, profissional e/ou acadêmica não citados nominalmente, mas que plantaram em minha alma um lindo jardim de reconhecimento e integração de muitas das minhas qualidades e de muitos dos meus defeitos.

Aos meus irmãos: por nunca questionarem sobre a importância da profissão que escolhi.

Ao meu pai e a minha mãe – “ouro de mina”: por existirem e por me fazerem existir. A minha mãe por fazer brotar em mim o perdão e o amor; ao meu pai por me ensinar, acima de tudo, o exercício da verdade, da lealdade e honestidade para com o ser humano.

A noite pedi a um velho sábio que me contasse todos os segredos do universo. Ele murmurou lentamente em meu ouvido: “isso não se pode dizer, isso se aprende.

Rumi

Resumo

Esta pesquisa tem por princípio investigar o campo de possibilidades de desvelamento criativo do ator, por meio de um campo-espço de acontecimentos, sensações, ações, comportamentos, sentimentos, projetados para e entre atores. A partir da relação estabelecida entre o Campo Mórfo, do biólogo Rupert Sheldrake, e do Espaço Vazio, do encenador Peter Brook, objetiva-se potencializar o surgimento de elementos inovadores e criativos para a composição das cenas e das personagens. Esse estudo propõe uma forma de conhecimento pautado na transitoriedade, na impermanência, na efemeridade e em como elas se relacionam com a razão durante o processo criativo. E ainda, o aprofundamento e experimentação que não prevê ou cria expectativas sobre algo combinado antecipadamente acerca do fazer artístico, mas acentua o instante presente do esvaziar-se para preencher-se.

Palavras-chave: espaço vazio, campo mórfo, potência criadora, vazio-presente, ancoragem.

Summary

This research has by premise the investigation of the field of possibilities of the actor's creative unveiling through a field-space of happenings, sensations, actions, behaviour, feelings, which is projected by actors and among actors. From the relation set between the Morphic Field of the biologist Rupert Sheldrake and the Void Space of scenemaker Peter Brook aims to enhancing the appearance of inovative and creative elements for the composition of scenes and characters. This study proposes a form of knowledge based on transience, impermanence, the ephemeral and how they relate to the reason during the creative process. And yet, the deepening and experimentation that does not foresee or create expectations about something combined in advance about art making, but emphasizes the present moment of hollowing out to be filled.

Sumário

Glossário	9
Introdução - Reverdecer terras áridas	10
Capítulo 1 - Vazio-presente. O Invisível E Visível: T(ã)O Peter Brook e Rupert Sheldrake	16
1.1 - Sobre ele sucintamente: Brook, o poeta da alma	16
1.2 - Sobre ele sucintamente: Sheldrake, o homem dos segredos revelados	17
1.3 - Espaço vazio	19
1.4 – O ator esvaziado	21
1.5 - Vazio-presente / presente-vazio	24
1.6 – Ancoragem	27
Capítulo 2 - Campo de possibilidades	31
2.1 - Esperar o voo da borboleta	31
2.2 – Procedimentos	34
2.2.1 - Campo-espço teatral	35
• Descrição dos exercícios do campo-espço teatral	37
• Imagem da disposição dos atores dentro do campo-espço teatral	38
• Ritual de ancoragem	38
• Exercícios	39
2.2.2 - Meditação taoista	42
• Fluxo de energia e acordar o corpo	42
• Esvaziamento	43
• Aquecimento	44

2.3 – <i>Ethos</i>	44
Capítulo 3 - Processo de Montagem	49
3.1 - História do <i>Anjo caído</i>	49
3.2 - Processo de construção das cenas e personagens	50
3.3 - Depoimentos dos atores envolvidos na pesquisa	75
3.4 - Fotos do processo	81
Considerações Finais	91
Referências Bibliográficas	98

Glossário da pesquisa (alguns termos foram criados para o desenvolvimento do trabalho):

Campo-espço teatral: campo de informações invisíveis; sua importância é que contém um patrimônio coletivo de um sistema. Aquele que está fora do espaço e do tempo, porque é um campo de memória, que possui todas as informações necessárias para a descoberta da personagem em suas sensações, sentimentos, comportamento físico, pensamentos e em que todas as coisas que se manifestam originalmente da não ação à ação verdadeira. As personagens, sensações, sentimentos, comportamentos capturam as figuras de presentificação para a sua atuação.

Captur-ação: quando a figura de presentificação age como personagem ou personificação de sentimentos, sensações, estímulos espontâneos das ações físicas e verbais dentro do campo-espço teatral sem saber antecipadamente quem ou o que presentificará.

Figuras de presentificação: atores, cocriadores das personagens da história e despojados de formatos pré-estabelecidos, permanecendo em estado de doação para vivenciar o instante presente sem preconceitos e determinações que antecipem o jogo.

Ancoragem: conexão estabelecida entre ator e figuras de presentificação por meio do toque e pensamentos específicos de investigação.

Presente-vazio: é conseguir, como figura de presentificação, despojar-se de formatos pré-estabelecidos e permanecer em estado de doação para vivenciar o instante presente proposto no campo-espço teatral.

Vazio-presente: é o estado de plenitude do ator, a constante transição entre a quietude, o esvaziamento e o preenchimento sutil no jogo do agora.

Introdução

Luz do sol / Que a folha traga e traduz, / Em
ver [de] novo / Em folha, em graça, em vida,
em força e em luz... [...]

(Caetano Veloso)

Reverdecer terras áridas

Assim era, assim é. Com uma intuitiva trilha sonora de fundo. Cada capítulo pensado tem como inspiração poética o trecho de alguma música que, por mistérios, facilitou a atmosfera criativa da pesquisa. Apesar de um grande poder transformador e de iniciar a escrita falando sobre música, ela não é o foco da pesquisa.

Qual o sentido do trabalho do ator? Haverá alguma verdade cênica que possa ser reinventada na própria vida humana? Podemos realmente conhecer alguma coisa? Esses questionamentos favoreceram uma dança de pensamentos e um congelamento frente a um leão faminto. Sem respostas, entretanto, o teatro reverdeceu a trajetória de vida por meio da sua arte. Professora de teatro há alguns anos, pratico, ajo, crio, manifesto, sem uma lógica racional aparente. Como professora de teatro, na sala de aula, por muitas vezes, me obriguei pular etapas e focar o resultado como motivação.

E o processo? E a construção da individualidade, da unicidade de cada um? E a singularidade no tempo de amadurecimento? Reportei-me ao meu processo de aprendizagem: Como aprendi? Muitas vezes aprendi sendo obrigada a lançar voo antes do tempo e acabei me perdendo.

A Arte foi a minha bússola. Arte como meio de conhecer, conhecer-me e conhecer o outro. Comecei a dar sentido às coisas, dar peso e perspectiva ao que me cabe. Descobri, por meio da Arte, que o afeto e a confiança me possibilitaram dar asas à imaginação. Encontrei artistas maravilhosos, que educaram a dor da falta cognitiva e afetiva e me transportaram para a construção do prazer da posse do saber.

Como evitar que um processo de transformação seja interrompido? Meu trabalho como educadora de teatro se voltou para a transformação do ser, como o casulo que abriga a crisálida e desenvolve as asas de almas ou borboletas.

Com muita reflexão, leituras e observação, descobri que o caminho era estimular o aluno a pensar sobre o seu saber, começando também a pensar sobre o meu saber. Atravessando o possível que o real me impõe e indo ao encontro do impossível

que fica nesse ir e vir, entre o crer e o não crer, permanência e troca, limite e absoluto, certeza e dúvida. Reconhecendo o destino como percurso, abrindo mão do resultado como motivação.

Passei a olhar cada aluno com os meus próprios olhos e identifiquei que o início de toda aprendizagem era o sujeito desejante, que, muitas vezes, com o seu saber me coloca no lugar do não saber.

Na Arte, o homem se reconhece. Espelho minha vida e vida cênica também como processo de me conhecer e acredito que a principal função do conhecimento é o autoconhecimento.

A chance de legitimar minhas ideias e registrá-las, efetivamente, ocorreu com o meu retorno à vida acadêmica.

Eu queria falar sobre o vazio no trabalho do ator, o que, especificamente, eu precisaria elaborar melhor. Queria falar também sobre sua existência e, se ele existe, sobre qual é a semente potencializadora do trabalho do ator. Finalmente, queria falar sobre como poderíamos exercer um teatro com foco na cocriação, nem ator X nem Y, os dois. E creiam, meus autores de referência e o título dessa pesquisa se manifestaram exatamente ao mesmo tempo.

Peter Brook. Certo dia estava presente em uma das inúmeras reuniões de planejamento do Teatro Escola Macunaíma, espaço onde atuo como professora de teatro há dezessete anos, e eis que pergunto ao colega Eduardo de Paula (doutor em Artes cênicas, integrante do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA e, no período, professor do Teatro Escola Macunaíma) se pesquisar academicamente Yoshi Oida seria interessante. Ele prontamente respondeu que sim, mas pelo meu perfil, sugeriria que eu pesquisasse Peter Brook. Recorri aos meus livros empoeirados na estante de casa, e o que imediatamente me encantou e que falava à minha alma foi **A porta aberta**. Sugestivo. E mais uma vez minha intuição me disse: “A porta está aberta, Lúcia!”. Ao reler o livro, descobri qual seria o título da minha pesquisa: *tAo potência criadora do ator: ethOs-vazio como recepção do agora, ethOs-presente como fundamento da verdade*.

O segundo livro do mesmo autor que revisei foi **O teatro e seu espaço**, com foco no Teatro Sagrado. Então li:

[...] O sagrado é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição. A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer [...] (BROOK, 1999, p. 50).

Bastou para que definitivamente eu elegesse Peter Brook como autor de referência da minha pesquisa e especialmente o seu Teatro Sagrado. Mas somente ele não bastava, eu queria alguém que pudesse contrapô-lo ou que possibilitasse uma conexão de ampliação, ou seja, nem um nem outro, os dois; em conexão ética, estética, como o TAO-TÃO, vazio e indizível-indivisível.

Na semana seguinte, quando tudo já estava borbulhando em meu coração, aconteceram dois eventos que me chamaram a atenção e trouxeram aos olhos o outro autor escolhido como referência para a pesquisa. Foi pedido aos meus alunos do Macunaíma que desenvolvessem cenas a partir dos tipos de teatro apresentados no livro **O teatro e seu espaço**, de Peter Brook. Um grupo fez a opção pelo Teatro Sagrado e, ao final, quando discutíamos a cena embasada nesse tipo de teatro, uma aluna se pronunciou, afirmando que um biólogo chamado Rupert Sheldrake tinha uma teoria que se assemelhava muito ao “teatro do invisível tornado visível”, o Teatro Sagrado de Peter Brook.

Fui à busca desse autor e encontrei muitas dificuldades, pois grande parte de sua obra mantinha-se no original, a língua inglesa. Entretanto, encontrei conhecimentos e práticas preciosas a serviço do teatro que, por sua vez, está a serviço do ser humano, no sentido do autoconhecimento. Enquanto eu conseguir conceitos da biologia que favoreçam recursos estéticos, eu os usarei. Explicitarei essa questão no capítulo designado a esse tema, que “acendeu” minha criatividade e entusiasmo.

A história continua; como se não bastasse, para minha surpresa, começou um curso no Macunaíma chamado 5.0 e fui convidada a ministrá-lo. Ao chegar à sala de aula, me deparei com Elisete Zanlorenzi, única aluna presente até o momento. Ela estava bastante ansiosa e afirmou que, se não houvesse nenhum outro aluno matriculado no curso, ela não ficaria, pois não se sentiria bem. Sugeri que contássemos um pouco sobre as nossas trajetórias profissionais enquanto aguardávamos a chegada dos outros possíveis colegas. Foi assim que descobri que ela era doutora em Antropologia pela Unicamp e... conhecedora profunda do biólogo Rupert Sheldrake.

Se havia alguma dúvida, ela acabou ali, definitivamente Sheldrake seria o outro autor de referência para essa longa-curta jornada.

A partir daí, a doutora Elisete tornou-se uma amiga; eu, a professora, ela, a “ensinadora”. Aprendi e me encantei com as suas palavras sobre a teoria do biólogo e fiz imediatas associações com o teatro, vislumbrando caminhos possíveis ao trabalho artístico-pedagógico do ator.

Em diálogo com Elisete, soube de um procedimento terapêutico criado pelo alemão Bert Hellinger, chamado Constelação Familiar. Há indícios de que Hellinger se utilizou da teoria da evolução dos Campos Mórficos, formulada pelo biólogo Rupert Sheldrake, apoiando-se em evidências de campos imateriais, onde informações seriam transmitidas entre indivíduos de uma mesma espécie sem nenhum contato físico entre eles. Informações estas que se moveriam invisivelmente ao longo do tempo-espaço.

Estive em algumas sessões terapêuticas das Constelações Familiares e me deparei com o que serviria como estímulo à criação dos meus procedimentos pedagógicos, para serem aplicados e experimentados no processo cocriativo do ator. A partir desse encontro entre Espaço Vazio (Peter Brook) e Campo Mórfico (Rupert Sheldrake), criei um procedimento que se chama **campo-espaço teatral**, lugar onde o ator, como **figura de presentificação**, desenvolve um processo de cocriação das personagens e das cenas, a partir de um texto pré-existente.

Ao longo do ano de 2014 e do primeiro semestre de 2015, o processo de investigação foi realizado mais especificamente sobre o Campo Mórfico, mesmo porque fiquei bastante preocupada de estar mergulhando em um mar ilusório de escolhas intuitivas. O foco foi criar um procedimento que comprovasse minhas ideias acerca do potencial criativo posto à luz. E, assim, criei o campo-espaço teatral a partir de algumas vivências que participei em Constelações Familiares.

Constelações Familiares, eu imagino, que sejam caminhos rápidos e práticos de solucionar problemas pessoais, profissionais, por meio de um chamamento das informações ancestrais da pessoa envolvida. Há uma representação das personagens da família, vividas por voluntários que nem sabem nada da vida da pessoa envolvida. Monta-se uma encenação dessas situações e o tema vai se desenvolvendo até que encontre uma possível solução. Quem encena não sabe qual a sua “personagem” e nem a situação em que foi colocado. Apenas o terapeuta e o interessado sabem da questão em jogo. Participei algumas vezes como representante de uma das “personagens-

família” do paciente, o qual eu nunca havia encontrado na vida. Achei incrível como as cenas se desenrolavam espontaneamente e o paciente se identificava com as situações.

Essa vivência foi suficiente para minha imaginação, e logo propus um ritual relacionando o espaço concreto-vazio, atores em volta, eu desejando investigar situações de um texto qualquer, somente para testar essa ideia. E, com meu pensamento firme naquilo que seria investigado, eu tocava os atores sem que eles soubessem o que fariam em cena; eu apenas disse que, na medida em que sentissem vontade, poderiam agir dentro desse espaço vazio. Os atores agiam espontaneamente e eu, acompanhando, percebia claramente que o tema em ações, comportamentos, sentimentos estava acontecendo com fluência. Com isso, sozinha, sistematizei um procedimento que pudesse conter teorias dos dois autores de referência da minha pesquisa e que estabelecesse o trabalho de cocriação das cenas e das personagens entre mim e os atores. Foram muitas experimentações cênicas ao longo desse período, para que eu construísse cada etapa do procedimento e constatasse a possibilidade, a partir dos procedimentos propostos, de estimular o potencial criativo do ator.

Começamos a trabalhar partindo de um texto existente e, a cada três semanas, apresentávamos no CEPECA. As orientações do professor Armando Sérgio da Silva, meu querido orientador, me fizeram perceber o quanto esse trabalho era coletivo e o quanto criávamos juntos e generosamente. Além dos preciosos apontamentos do professor Armando, os sapientes colegas integrantes do grupo contribuíram para que eu organizasse melhor o nosso trabalho.

Esse estudo tem exercido uma forma de conhecimento pautado na transitoriedade, na impermanência, na efemeridade e em como elas se relacionam com a razão durante o processo criativo. E, ainda, o aprofundamento e experimentação que não prevê ou cria expectativas sobre algo combinado antecipadamente acerca do fazer artístico, mas acentua o instante presente do esvaziar-se para preencher-se.

Para finalizar, justifico o subtítulo *ethOs vazio como recepção do agora, ethOs presente como fundamento da verdade*. Foi intuitivo. Eu simplesmente pensei em *ethos* por uma de suas definições: morada interior. Então, a morada interior como vazio e como presente. Foi assim que criei o termo **vazio-presente / presente-vazio**,

para explicar o que entendo por esvaziamento no trabalho do ator e a sua importância nessa pesquisa.

A dissertação está dividida em três capítulos: o primeiro sobre Brook, Sheldrake e vazio; o segundo sobre *ethos* e os procedimentos utilizados; e um último capítulo sobre o processo de montagem.

Capítulo 1 – Vazio-presente. O Invisível E Visível: T(ã)O Peter Brook e Rupert Sheldrake

E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Tempo Tempo Tempo Tempo / Não serei nem terás sido.

(Caetano Veloso)

1.1 – Sobre ele sucintamente: Brook, o poeta da alma

Peter Brook, encenador inglês, radicado na França, é uma das peças-chave para a compreensão do teatro no século XX. Na orelha do livro **A porta aberta** (1999), escrita por Antonio Mercado, tem uma pergunta que é: “Qual ator, atriz, diretor que não sonhou passar alguns dias no teatro Bouffes Du Nord, em Paris, acompanhando o trabalho de Peter Brook com seu grupo do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais? Eu continuo a sonhar.”

Nasceu em 1925, em Londres. Para mim, é mais um poeta-encenador que um técnico teatral. Como escreve Ênio Silveira na orelha de outro livro de Peter Brook, **O ponto de mudança** (1995), para o diretor inglês:

O teatro passa a existir quando dois mundos – o dos atores e da audiência – se interpenetram para criar uma sociedade em miniatura, um microcosmo, que ressurgue a cada noite, em um determinado espaço. O papel do teatro é dar a esse microcosmo o intenso, mas fugaz, sabor de outro mundo, no qual o nosso se integra, transformado.

Foco: Peter Brook: Espaço Vazio (ator presentifica-se e reage).

Campo de possibilidades. Lugar essencial.

- Espaço de técnica de presentificação – onde existe a determinação de um espaço formal.
- Espaço de meditação interior – vazio que o ator concede à personagem.

1.2 – Sobre ele sucintamente: Sheldrake, o homem dos segredos revelados

Em conversa informal com Elisete Lanlorenzi e em informações extraídas do livro **A ressonância mórfica & a presença do passado**, do próprio autor, destacou-se que, além de outras formações profissionais, Rupert Sheldrake é biólogo, escritor e palestrante inglês, conhecido por sua Teoria da Morfogênese. Na Grã-Bretanha, tem se dedicado a escrever, dar palestras e a pesquisar um modelo de desenvolvimento teleológico, do qual faz parte a teoria dos Campos Morfogênicos.

Ele defende a ideia de hábitos. Os hábitos da natureza evoluem, suas regularidades são essencialmente habituais. Desenvolveu a Ressonância Mórfica, que é a base dos hábitos em evolução: tudo, na natureza humana, tem uma espécie de memória coletiva. A Ressonância se baseia no que se assemelha. Uma espécie, ainda no embrião, sintoniza com a Ressonância Mórfica dessa espécie no passado, daí age como espécie, cresce como espécie, porque existe uma memória coletiva. E, assim, tudo depende de hábitos em evolução e não de leis fixas.

A ciência diz que existem algumas constantes, como a constante gravitacional e a velocidade da luz, consideradas fundamentais. Em suas pesquisas, Sheldrake constatou que, entre 1928 e 1945, a velocidade da luz caiu vinte km por segundo e, até 1948, ela voltou a subir. Constante? Sheldrake foi investigar com metrólogos, profissionais que medem constantes. Os metrólogos não tiveram respostas sobre o ocorrido e, para não haver mais questionamentos, em 1972, fixaram a velocidade da luz e mantiveram o medidor constante.

As investigações de Sheldrake junto aos metrólogos afirmam que a constante gravitacional universal de Newton tem variado 1,3% nos últimos anos e parece variar de um lugar para outro, de tempos em tempos. Nos últimos anos, para solucionar o problema da variação, os metrólogos equalizaram os laboratórios responsáveis para tirarem uma média. Sheldrake questiona: e se a constante flutuasse? E se ela mudasse? Existem evidências de que ela muda. Todos os dias, todos mudam. Mas, para a ciência, para os metrólogos, G é uma constante e ponto.

Segundo Sheldrake, isso prova que todo pressuposto dogmático inibe a investigação. Pensar menos dogmaticamente a ciência pode abrir caminhos. A mente é uma das maiores áreas e o problema menos resolvido. Sheldrake diz que a ciência não consegue lidar com o fato de que somos conscientes. Não consegue lidar com o fato de

que nossos pensamentos não parecem estar dentro de nossos cérebros, de que a imagem que se tem de alguém parece não estar dentro da cabeça. Sheldrake sugere que a visão envolve uma projeção exterior de imagens. O que você lê está na sua mente, mas não dentro da sua cabeça.

Nossas mentes se estendem para além de nossos cérebros no simples ato de percepção. Projetamos imagens que estamos vendo, e tais imagens tocam o que estamos olhando. Se eu olhasse para você pelas costas e você não soubesse que eu estaria ali, eu poderia te afetar? Você poderia sentir o meu olhar? Há muitas evidências de que as pessoas sentem. Essa sensação é muito comum e a experiência diz que ela é real. Nossas mentes se estendem ao longo de distâncias astronômicas diferentes. Sabemos muito pouco de nossas mentes e onde nossas imagens estão. Todos os dogmas, se questionados, abrem caminhos para novas possibilidades.

No seu livro **New science of life**, publicado em 1981, Sheldrake expôs a hipótese da Ressonância Mórfica, de acordo com a qual há uma memória inerente na natureza, que foi massacrada pela ortodoxia científica. Tendo passado cerca de seis anos na Índia, Sheldrake estava cômico de que sua ideia de memória coletiva, transmitida por um meio novo de ressonância não material, não tinha possibilidade de alcançar aceitação imediata.

Na Inglaterra, especialmente em Cambridge, o que existia era uma disciplina mental imposta pelo método crítico: a percepção histórica, a rapidez da resposta e a inteligência ativa quando excessiva, no entanto, oprimia. As novas ideias eram tratadas como “culpadas” até provarem a sua “inocência”. E, assim, Sheldrake, decolando um voo de especulações, foi bombardeado. Ao ir para Califórnia, alçou voos e sentiu-se livre frente às pessoas quanto às suas ideias e reforçou a importância do diálogo como descoberta.

Para explicar melhor uma das referências da pesquisa, o Campo Mórfico, de Sheldrake, vou me apropriar de uma história famosa e conhecida como a teoria de O Centésimo Macaco. Era uma vez duas ilhas tropicais: a “A” e a “B”. Os habitantes eram macacos e eles não tinham qualquer contato perceptível entre si. Depois de vários erros e acertos, um macaco esperto da ilha “A” descobriu uma maneira de quebrar os cocos aproveitando o máximo de água. Por imitação, o procedimento rapidamente se difundiu até o 99º macaco. E, como se não bastasse, os macacos da

ilha “B” incorporaram esse hábito sem qualquer contato – eles o agregaram ao patrimônio coletivo dessa espécie, desse sistema.

No Campo Mórfico, tudo que é individual está em ressonância com o todo. Ele é um lugar no qual nos movimentamos como rádios no meio de ondas radiofônicas. Exemplo: campo da física-campo magnético. Uma folha de papel sobre o imã e, no papel, existem grânulos metálicos (pó de ferro), que se colocam geometricamente em linhas precisas. Isso acontece porque o campo magnético afeta toda a região a sua volta e, então, existe um efeito que ele produz. Os Campos Mórficos fazem a mesma coisa, eles reúnem todos os sistemas que a eles estão vinculados. A diferença é que o campo magnético transmite energia e o Campo Mórfico transmite pura informação.

Foco: Rupert Sheldrake: Campo Mórfico (ator capta e reage).

- Campo de memória.
- Campo de informações importantes e invisíveis, que contém um patrimônio coletivo de um sistema. Um campo de memória que se estende no tempo e no espaço.

1.3 – Espaço vazio

O título do capítulo aponta que existe um invisível no Teatro Sagrado de Peter Brook, que se torna visível. Pensamos esse invisível como algo que sempre esteve presente, entretanto, na necessidade de ser desvelado. Esse invisível transcende a experiência cotidiana de vida e pode ser composto por algo surgido do vazio?

Inúmeras vezes, enquanto estudávamos (atores e pesquisadora) o texto já pré-existente para o exercício prático da pesquisa, nos deparávamos com algo que, uma vez verticalizado, proporcionava descobertas significativas para o entendimento e alargamento de possibilidades de composição cênica preciosas para o trabalho de criação do ator. Pode-se dizer que, não somente o Espaço Vazio, enquanto lugar de representação formal, mas também o vazio do texto, uma vez que ambos são desvelados e potencializados transformam o invisível em visível e são ferramentas importantes para a partilha criadora do ator; haja vista as percepções experimentadas ao longo dos procedimentos propostos, facilitadores da expansão da qualidade textual

e da estética cênica. E, indo além, o vazio do ator ao longo do processo criativo é fundamental, muito embora esse vazio nos pareça mais transitório. Vazio em sua totalidade, consideramos pela nossa experiência, um tanto quanto difícil. Até o presente momento, o que os atores experimentaram foram instantes esvaziados, que podem ser definidos como uma legítima concentração ao longo das experimentações, sustentando o presente, o agora do momento proposto. Então, o vazio do ator seria o corpo cheio/vazio ao mesmo tempo. Cheio pela apreensão de novos sentidos; esvaziado para não se prender a antigos moldes e mecanismos de imposição social.

Matteo Bonfitto (2009, p. 187) afirma que, para Brook, a noção segundo a qual o ator precisa esvaziar a si mesmo permeou as suas investigações desde os anos 1960 e, através do trabalho com a arte de contar histórias, sua aplicação produziu resultados consistentes. Mas como podemos entender, em termos de intencionalidade, um processo em que o ator deve estar distanciado sem distanciamento, deve mirar sem estar mirando e deve esvaziar a si mesmo?

Em relação a esse problema, Brook comentou: o praticar e fazer exercícios não tem como objetivo adquirir habilidades, nem adquirir métodos para reproduzir intenções mentais preparadas (BONFITTO, 2009, p. 187). O que se iniciou como uma lavagem cerebral agora se encaminha para a lavagem total, por meio de todo o seu ser que se torna receptivo e, a partir dessa receptividade, emergem formas, gestos, ritmos e ações. Isso, por sua vez, faz com que o ator se torne ainda mais receptivo e consiga esvaziar a si mesmo, em vez de reproduzir intenções mentais preparadas. Ele necessita explorar intenções que, examinadas também por alguns filósofos, poderíamos dizer, “não são preparadas”.

A questão do invisível permeia a nossa existência em muitos níveis. Seja nas ciências, nas filosofias, nas religiões e nas artes, nos deparamos inevitavelmente com a relação, ou seria melhor dizer com a tensão, que envolve, de um lado, o ver/não ver e, do outro, o saber, perceber, o sentir, o imaginar e o criar. O saber pode nos fazer ver ou não ver, assim como o não saber pode gerar as mesmas possibilidades. A visão, assim como os outros sentidos, não é simplesmente objetiva; ela não é pura nem neutra. A visão tem muitas camadas que não se cristalizam necessariamente. Ela é catalisadora de muitos processos fato que a torna, por sua vez, indissociável do invisível. É nesse sentido que podemos compreender a tensão mencionada acima, na medida em que consideramos o ver e o não ver não como fatos que se excluem, mas como polos de um *continuum* que envolve as impressões, as sensações, as percepções, os sentimentos, as ideias [...] (BONFITTO, 2009, p. 21).

1.4 – O ator esvaziado

O vazio e o invisível seriam ascensões fora do cotidiano? São questionamentos que faço e para os quais não sei ao certo se encontrarei respostas. Entretanto, se as encontrar, quais favorecimentos seriam expostos para o trabalho do ator ou para aquilo que entendo potencializar a sua ação criadora?

Penso que uma maneira de o ator realizar com plenitude o seu trabalho é permanecer-se presente em cena, totalmente esvaziado de si e possibilitado do outro que se coloca em ação (personagem). Contudo, existe mais um elemento potencializador que se conecta com o estar presente e esvaziado, que é o “invisível tornado visível”. O Teatro Sagrado sugere o aparecimento de uma coisa que não estava lá antecipadamente. Ela acontece na experimentação cênica em oposição ao fluxo do concreto. Portanto, temos: estar presente, esvaziado e perceptível ao invisível presente. Essas ferramentas contribuem para a potencialização do trabalho criativo do ator.

[...] Vi um exemplo claro da diferença entre o que é um ritual e o que poderia ser. Achou-se que o aniversário de Shakespeare exigia uma celebração ritual. O único tipo de comemoração que as pessoas vagamente concebiam relacionava-se à ideia de um banquete: e um banquete hoje significa uma lista de pessoas... comendo e bebendo. Então alguém fez um discurso formal, ouvimos polidamente – e nos levantamos para fazer um brinde a William Shakespeare. No momento em que os copos tilintaram – não mais que uma fração de segundo – através da consciência de todos os presentes, todos finalmente concentrados numa mesma coisa, passou a noção de que há quatrocentos anos um homem como aquele existira, e era por causa dele que estávamos ali reunidos. Durante um átimo de segundo, o silêncio se tornou mais profundo, havia nele um pinga de significado [...] (BROOK, 1970, p. 25).

Brook fala de ritual. Se considerarmos que ritual é o que une os homens em origem e destino, penso que o ator, no seu máximo de concentração e esvaziamento de questões alheias durante a relação, poderá, em cena, ser capaz de se deparar com o invisível que potencializa a presença cênica, e, assim, apontar para o alvo que possibilita a experiência do agora. A potência criadora do ator, a meu ver, está diretamente relacionada à viva e presente experiência cênica em descobertas de algo até então inaparente. O vazio pode ser o motor que gera infinitas possibilidades. O que há é a liberdade criativa, o que mantém o ator presente e vivo, em um estado interior

que não se prende a moldes antigos e o encaminha a reações mais sensíveis, aberto a novas influências e sentidos, que renascem incessantemente no encontro com os outros atores. Seu corpo então passa por experiências inovadoras e até então invisíveis.

Abaixo, consta o depoimento do ator Rafael Pinto sobre o vazio, pedido tão logo tivemos uma discussão sobre o que seria o vazio-presente e qual o seu caráter ritualístico – se é que ele existe – proposto em minha pesquisa. Os depoimentos passaram a ser uma tarefa dos atores envolvidos na pesquisa, tornaram-se evidências da concretude ou não deste trabalho, e passaram a cumprir o papel de procedimentos para a sua comprovação.

A importância do vazio-presente, durante estes campos, se torna elemento primordial para que o ator presentificado deva estar neste espaço, pronto para ser preenchido pela proposta de investigação de cena. Tal espaço a ser conquistado parece ser de simples execução, porém experienciar esse caminho mostra que não é tarefa fácil.

Anterior a cada campo, realizamos a massagem taoista, a remada e o abraço da árvore, e executamos os movimentos por contagens que auxiliam este processo do vazio-presente. Ficar atento à contagem e ao fluxo de energia que a massagem estabelece no nosso corpo é o que inicialmente propicia o esvaziamento. Estabelecemos aí um acordo de concentração com o grupo, pois todos realizam os movimentos em uma mesma sequência e só começamos os próximos quando todos terminam o anterior. É um trabalho de percepção de si e de todos, um olhar olímpico do processo. A concentração criada neste momento é o que também nos ajuda, ao final da massagem, lograr o esvaziamento.

Antes de partir para o campo de experimentação, verificamos se estamos ou não no vazio-presente, prontos, pois só damos um passo à frente para o ancoramento quando nos sentimos aptos a receber as instruções do ancorador, através de sua energia que emana. Quando estamos dentro do campo, o vazio-presente se faz então presentificado, para que possamos realizar o trabalho proposto sem resistências e sem o racionamento das ações. O vazio-presente me é apresentado, então, como um processo de aceitar o desconhecido e presentificar o presente, o agora, lugar onde o jogo teatral se faz e necessita.¹

O depoimento acima demonstra que a preparação do ator para a investigação das cenas tem um caráter ritualístico. Em todos os encontros práticos, essa sequência foi aplicada e, a cada dia, o silêncio se sobrepôs às orientações de como os atores deveriam proceder. E ficou evidente a evolução na qualidade do trabalho investigativo,

¹ Os depoimentos dos atores que constam nesta dissertação foram tomados como procedimento de análise da pesquisa. Todos fazem parte do acervo pessoal da pesquisadora (anotações e/ou arquivos gravados em vídeo e áudio transcritos) e, por isso, as demais citações de tais materiais não serão seguidas de referência.

ao longo do processo. A minha observação quanto à realização dessas atividades sensibilizou o meu olhar constante sobre a veracidade das ações, dada a presença viva e espontânea durante o tempo de aplicação dos exercícios. E mais, a qualidade e generosidade, o desapego das escolhas coletivas para serem usadas na montagem do espetáculo.

Para Rupert Sheldrake, o espaço, mesmo vazio, está preenchido de informações invisíveis; então ele não é, nem foi e nem será vazio. Aqui, chegamos a um complexo conceito taoista. Se existe o vazio, ele é um campo de possibilidades. Está vivo porque pulsa algo invisível, que, em seu porvir, desinibe o vazio concreto. Mesmo assim é vazio? O que é o vazio?

Conforme Roberto Otsu (2006, p. 96), o universo é um vazio onde todas as coisas aparecem e desaparecem. O vazio é a realidade última das coisas. É a essência, o substrato onde todas as coisas têm origem e para onde elas retornam. Para os sábios orientais, “universo”, “o todo” e “vazio” são conceitos correspondentes. Tudo nasce no (e do) vazio, e tudo volta para o vazio. Quando se refere à existência, o Taoismo diz que uma coisa pode existir ou não existir no vazio. Se uma coisa surgiu no mundo, os mestres dizem que ela existe no vazio.

Quando algo – não importa o que seja – começa a existir, esse algo é chamado de “Ser”, porque é alguma coisa, visível e manifesto. Quando não é manifesto, quando não é visível, chama-se “Não Ser”. O vazio é o “Não Ser”, a “não existência”, o “não manifesto”, o “não visível”, mas também o “espaço potencial” ou o “campo potencial”, onde tudo pode surgir e desaparecer. “Vazio”, nesse sentido, significa “Potencial”, “Potência”, “Poder”, “Berço”, “Útero”, “Grande Mãe”, “Origem” (OTSU, 2006, p. 96-97).

Agora me pergunto: desaparecer para onde? Se existe no vazio, existe vazio? Ou será sempre possibilidade e nunca vazio? O vazio deixa de assim o ser quando algo que já estava ali passa a ser visto? Como escrevi acima, Rupert Sheldrake afirma que todo Espaço Vazio é cheio de informações invisíveis. Ao discorrer sobre esses elementos, pretensiosamente falaremos sobre o conceito de vazio-presente.

1.5 – Vazio-presente / presente-vazio

A minha hipótese é a de transitar entre um esvaziamento (imagino como concentração absoluta do ator no processo criativo) e o “não vazio”, pois é assim que penso o processo de experimentação do ator, a manifestação concreta do ciclo contínuo dos opostos. Exemplifico com a imagem das folhagens: olhar os espaços entre as folhas, e não as folhas, pode ser um caminho do não ser e ser. Sendo assim, o vazio pode ser humildemente definido. Além das questões acima, penso nessa possibilidade devido a uma incessante busca de descontaminação de questões alheias ao ator em relação ao instante da cena e à manutenção efetiva da sua presença no aqui agora do espaço cênico.

Se o ator estiver preenchido de tudo que foge à proposta cênica, deixar-se cheio de si e impedir-se do que virá, ele não conseguirá sensibilizar-se para as infinitas descobertas ao longo dos procedimentos aplicados para a cocriação das cenas. Nesse momento, encontro uma possibilidade de entender o vazio-presente como um meio de trabalho potente para o processo criativo.

Assim, tanto em Peter Brook quanto em Rupert Sheldrake, pode-se afirmar que as negociações existentes entre Espaço Vazio, ator esvaziado e o invisível por detrás do texto são caminhos facilitadores e enriquecedores para a composição ética e estética do processo criativo. Ética, pelo simples fato de compor-se de algo realmente genuíno, verdadeiro e de caráter valorativo da experiência cênica; e estética, pelo fato de surgir o belo e a colheita ser reconhecida (muitas ações, gestos aparecem ao longo do procedimento do campo-espço teatral).

As ferramentas artísticas apropriadas para contribuir com o processo criativo, que são facilitadoras para tornar viva e alimentar a capacidade inventiva e imaginativa do ator, o levam a atingir o esvaziamento no processo criativo. Ele adquire apropriação desse estado, sem que o racional contamine o processo, mas passe, portanto, a ser um aliado. Disponibiliza-se para a criação de algo que terá de desapegar-se, porque poderá ser usado por outro ator ou até mesmo por todos os atores envolvidos no processo.

Os questionamentos levantados acima nos proporcionam definir presente-vazio/vazio-presente como o elemento precioso para que as figuras de presentificação estejam absolutamente concentradas e disponíveis na situação presente, durante o jogo

proposto no campo-espço teatral. Possibilitando a criaço de aões espontneas, ele permite que as figuras de presenetificaço transitem entre o esvaziamento e o repertório já conquistado e ampliado ao longo do exerício.

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes, não podemos prescindir de uma câmara, do celulóide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal. Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé, a outra observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento, é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais (BROOK, 1999, p. 12).

Conforme Brook afirma, quando iniciamos o nosso trabalho prático, ficou evidente que o procedimento do campo-espço teatral tinha como prioridade a presença do ator. Refletimos sobre a possibilidade de inserirmos objetos e eles foram experimentados em algumas situações, entretanto, consideramos que deveríamos ser bastante seletivos quanto a isso, uma vez que o foco essencial do nosso trabalho era o ator. E nenhum objeto foi necessário para assegurar o desenvolvimento do exerício.

Em nosso trabalho, costumamos usar um tapete como zona de ensaio, com um objetivo muito claro: fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, pode fazer o que quiser: desperdiçar a energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular, coçar a cabeça, tirar um cochilo... Mas assim que pisa no tapete, está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando (BROOK, 1999, p. 12).

Como essa pesquisa é pautada em um trabalho radical de grupo, quanto mais criativo este for, mais o individual aparece. O discurso é coletivo, e essa colheita criativa se estende a todos os atores, para a composição de seus papéis. Permanecer no presente é condição para nos mantermos ativos aos princípios do esvaziamento.

A Arte nos coloca em xeque diariamente, como se vivêssemos uma grande aventura cotidiana. Pensamos ser a existência do verdadeiro artista um dilema constante, uma busca que parece nunca ter fim, como se fosse um ser dotado de uma

insatisfação de conhecimento, o que o faz atirar-se cotidianamente em sua própria alma. Ele entende e aceita como uma nova jornada cada trabalho que lhe é dado. A reflexão sobre sua arte, uma vez efêmera, deve estar presente a cada “aventura em que é chamado, pondo-se no encalço da sua bem aventurança” (CAMPBELL, 1990, p.127).

A nossa inquietação, muitas vezes, está na impossibilidade de conseguirmos que o ator se aproprie dessas ferramentas no processo de criação, que alimente a sua capacidade inventiva e imaginativa, que partilhe generosamente o conteúdo descoberto ao longo dos exercícios e doe ao coletivo, com desapego criativo, a sua contribuição ao longo da experimentação dos procedimentos artísticos. Mesmo porque, enfatizamos que a cocriação entre os atores para a composição das personagens e das cenas procede a partir do momento em que o que foi criado individualmente, o foi em nome de um processo de partilha, seleção do material colhido e distribuído entre os pares, de acordo com as necessidades do grupo e em nome da dramaturgia existente, que foi o foco fomentador da criação.

Consideramos um grande desafio estimular o estado criativo do ator por meio do exercício do desapego, da originalidade no tempo presente e da eliminação das expectativas sobre o que está por vir. É a impermanência das coisas, a construção infinita dessa identidade em movimento, que só acontece no vazio-presente, o que temos investigado. O que chamo de vazio-presente é o estado de plenitude do ator, a constante transição entre a quietude, o esvaziamento e o preenchimento sutil no jogo do agora. Conforme Roberto Otsu (2006, p. 108), “o presente é o que é, e não permite que o nosso pensamento vá além dessa afirmação e nem sofra com isso”.

[...] Permaneci ali, como que enfeitiçado, até que chegou a minha vez de dançar... O que queria era aproveitar a oportunidade única que me tinha sido oferecida para descobrir aquilo que minha arte tradicional teria para revelar de novo. Mas como dançar? Como improvisar ao grandioso som daqueles tambores, na frente dos sacerdotes? Era preciso, entretanto, encontrar uma maneira de começar... De repente, estava pensando no que era a vida de um ser humano. Surgimos do seio materno como as plantas surgem da terra... Eu começava a esboçar um movimento muito lento como se emergisse da terra, depois me pus a bater no chão meio sujo do santuário. Rapidamente o poderoso som dos tambores agitou meu corpo (OIDA, 2012, p. 92-93).

Existe uma ansiedade do ator no exercício da sua profissão, que o impede de enxergar o espaço cênico como um espaço sagrado. Ele age como um cumpridor de tarefas, alguém que instaura um ringue de luta livre, onde invariavelmente torna-se um “espanador ambulante”. Essa preparação que propomos do vazio-presente, associada aos procedimentos do Campo Mórfico, nos faz pensar nas palavras “servir” e “doar”. Como a água que flui está presente como instrumento da vida, como base líquida que serve ao sangue, às secreções, que irriga a terra, e que beneficia todas as coisas, do mesmo modo, pretendemos desenvolver um trabalho em que o ator atinja a consciência de servir, doar, “irrigar”, para o exercício do desapego. E, para tanto, ao longo da pesquisa, acentuamos a importância do “aqui e agora” e da “doação”, como meios de se chegar a um esvaziamento dentro do espaço cênico e ao desapego criativo.

Refletindo sobre os *carpet shows* apresentados na África, Brook associou de maneira mais precisa o espaço vazio com a atuação. Nesse caso, o vazio é descrito como um estado de prontidão que é experienciado pelo ator, desde que seu corpo esteja treinado para isso. “Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, as inúteis tensões e hábitos desaparecem. Ele está agora pronto para se abrir para possibilidades ilimitadas de vazio” (Neste trecho, ele está citando outra pessoa, né?) (BONFITTO, 2009, p. 178).

Estar vazio é conseguir, como figura de presentificação, despojar-se de formatos pré-estabelecidos e permanecer em estado de doação para vivenciar o instante presente sem preconceitos e determinações que antecipem o jogo? A experiência nos mostrou que sim. A qualidade criativa potencializava-se na medida em que o ator se colocava nesses estados, e a clareza dos resultados e do material colhido para montagem das cenas estava muito mais de acordo com a proposta e o entendimento do conteúdo de suas composições.

1.6 – Ancoragem

Todo vazio? A minha hipótese é a de transitar entre o vazio e o não vazio, mantendo total atenção aos fenômenos surgidos durante o processo cocriativo dentro do procedimento do campo-espaco teatral. Lao Tsé (2011) revela sobre o TAO que ele é o perfeito equilíbrio entre os opostos e pode receber inumeráveis traduções: o Absoluto, a Causa, o Caminho, entre outras ainda. O nome TAO significa “Mistério

Supremo”. A partir dessa definição, podemos considerar o campo-espço teatral o *locus* desconhecido de vivenciar o instante presente, como Mistério Supremo: o TAO, onde todas as coisas se conectam.

Deste modo, garantimos ressonâncias e **captur-ações** que se vinculem em um todo harmônico e comunicativo.

Nós trabalhamos muito sobre a concentração da atenção. Isso foi chamado “entrar no círculo”. Imaginamos o círculo ao redor de nós e enviamos os raios de prana para o espaço e para comunicar um com o outro. Stanislávski dizia: transmitam o prana por aqui, eu quero transmiti-lo pelos pontos dos meus dedos. Transmite-o para Deus, para os céus e, em seguida, para o parceiro. Eu acredito na minha energia interior, eu irradio e propago essa energia (VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 117).

Imagino que a citação acima convirja muito com o que chamo de campo-espço teatral, e penso que o processo de composição de cenas e personagens advindo desse procedimento possa favorecer ferramentas preciosas para o trabalho criativo. No exercício do ator-pesquisador, a partir da memória da sua personagem, baseada na história ou na sua imaginação, esse ator investiga os pensamentos, sentimentos, ações dessa personagem, possibilitando um desvelamento de algo até então velado. Os demais atores, como figuras de presentificação, entram no campo-espço teatral esvaziados, e o ator-pesquisador faz a **ancoragem** nas figuras de presentificação para obter informações. Essa ancoragem é feita sem qualquer palavra, apenas com o contato físico e o pensamento nas informações que deseja obter. Esse ator fica fora do campo após a ancoragem, faz as devidas anotações a partir da sua observação e as compartilha com todos após o encerramento do exercício no campo. Todos juntos avaliam e selecionam o material colhido para montagem da cena e das suas personagens. Cabe ressaltar que as figuras de presentificação agem espontaneamente sem nenhuma orientação anterior sobre a cena ou as personagens a serem investigadas.

Fomos condicionados a crer que o mundo externo é mais real que o interno, mas é justamente o contrário: o que acontece dentro de nós é que vai criar algo fora. Sempre perseguimos algo refletido no espelho da memória (personagens, pessoas). O campo-espço teatral está sujeito a todo tipo de hipóteses, pensamentos, sentimentos, intuições, ações, sensações para se descobrir o que está acontecendo. Transitamos no

tempo (passado-presente-futuro). Esse campo é um lugar de possibilidades intermináveis. E toda vez que olhamos para uma coisa, ela se torna constante; quando não a olhamos, é como uma partícula de possibilidades. Há uma superposição. Uma partícula pode estar em dois lugares ao mesmo tempo.

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...
Creio no Mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência é não pensar...
(PESSOA, 1946, p. 24).

O mundo tem várias formas de realidade em potencial até que as escolhemos. É assim que acontece quando passamos pela experimentação dentro do campo-espaco teatral. E a sensibilidade e qualidade da escolha repercutem na estética e ética do espetáculo. A questão é: o quanto mais queremos saber, tudo o que temos ali não é nada além de movimentos da consciência. O mundo existe a partir da minha experiência, os átomos são tendências. Então, no lugar de pensarmos em objetos, podemos pensar em possibilidades. Sempre dentro do campo irá existir uma incrível mágica na nossa frente. Dentro do campo e fora dele, temos de fazer escolhas dentre as possibilidades para iniciarmos o evento da experiência, a consciência que o ator-pesquisador não poderá ignorar.

Para finalizar o capítulo, farei uso do **I Ching** – O livro das mutações, hexagrama O Caldeirão (1996, p. 156). Ao pensar nisso, me deparei com a imagem do caldeirão na preparação do cozimento de vários ingredientes para a composição do alimento que nutre a nossa alma.

Ingredientes: divagações da pesquisadora, experimentação atoral, doação, coragem, integridade, entusiasmo, lealdade, fé, “cheiro verde” e o destempero da loucura. **Silêncio da mente**, perspectiva do coração/ancoragem – coragem/ancoragem. **Vazio-presente**, possibilidade de encontrar-se vivo na experiência do campo-espço teatral. **TAO**, possibilidade de transitar pelos caminhos supostamente contrários, mas enlaçados em execução. **Ethos**, possibilidade de manter-se em sua casa interior e concentrado. **Visível**, possibilidade do posto em evidência, concretude, o que é. **Invisível**, possibilidade do poético, desvelamento, o que não é.

Juntar tudo isso em um caldeirão já cheio de entusiasmo e vontade de ser a si com o outro no processo criativo... Essa alimentação resulta em benefício da nação. Ingredientes, como tudo que está para ser mexido dentro do ator. E então produzir o alimento para ser distribuído a todos. Nação como o teatro.

Caldeirão representa a superestrutura cultural da sociedade. Aqui, é a madeira que serve de combustível à chama, ao espírito. Tudo o que é visível deve se expandir para além de si mesmo, até penetrar no âmbito do invisível. Desse modo alcança a sua verdadeira consagração e clareza, enraizando-se firmemente na ordem cósmica... o destino do fogo depende da madeira; enquanto houver madeira abaixo, o fogo arderá acima (WILHELM, 1996, p. 156-57).

Penso que isso acontece no teatro e, durante a pesquisa, fomos descobrindo o quanto essa alquimia se consolidou e abriu possibilidades artísticas e criativas para o ator.

No capítulo seguinte, relatarei o processo prático de construção desse trabalho.

Capítulo 2 - Campo de possibilidades

Tudo que move é Sagrado [...]

(Beto Guedes e Ronaldo Bastos)

2.1 - Esperar o voo da borboleta

Psiquê: termo grego que designa borboleta e alma.

Esse inseto, em seu voo leve e frágil, tem o mesmo significado dessa coisa intangível e tão evidente que é a alma humana.

Próximo a um coqueiro, observei lagartas alimentando-se de folhas e arrastando-se penosamente, com suas múltiplas patas, sobre os vegetais. Fiquei imaginando o que aconteceria após esse período: a lagarta teceria um casulo onde iniciaria sua metamorfose, passando à crisálida e, após, romperia o invólucro e surgiria na forma adulta.

Centenas de lagartas à espera do primeiro voo! Centenas de mãos massacrando-as uma a uma.

A lagarta, sujeito desejante, chega à sala de aula trazendo todo um universo de conhecimentos, experiências, vivências, que cabe ao professor desvelar. A partir daí, origina-se o processo de aprendizagem, em que o aluno se desenvolve e a lagarta se transforma em crisálida, sujeito. E, então, chega o momento alquímico da transformação da crisálida em borboleta, sujeito pensante.

É preciso esperar o voo da borboleta...

Lembrei-me de uma manhã em que encontrei um casulo preso à casca de uma árvore, no momento em que a borboleta rompia o invólucro e se preparava para sair. Esperei algum tempo, mas estava com pressa e ela demorava muito. Enervado, debrucei-me e comecei a esquentá-la com meu sopro. Eu esquentava, impaciente, e o milagre começou a desfiar diante de mim em ritmo mais rápido que o natural. Abriu-se o invólucro e a borboleta saiu arrastando-se. Não esquecerei jamais o horror que tive então: suas asas ainda não haviam se formado e com todo o seu pequeno corpo trêmulo ela se esforçava para desdobrá-las. Debruçado sobre ela, eu ajudava com

meu sopro. Em vão. Um paciente amadurecimento era necessário e o crescimento das asas se devia fazer lentamente ao sol; agora era muito tarde. Meu sopro havia obrigado a borboleta a se mostrar, toda enrugada, antes do tempo. Ela se agitou, desesperada, e alguns segundos depois morreu na palma da minha mão. Creio que esse pequeno cadáver é o maior peso que tenho na consciência, pois compreendo atualmente, é um pecado mortal violar as leis da natureza. Não devemos apressar, nem pacientar-nos, mas seguir com confiança o ritmo eterno (KAZANTZAKIS, [1946], p. 155-156).

É preciso esperar o voo da borboleta... Ensinar é se deixar aprender ou deixar ser o que se possa, pois cada um aprende conforme o horizonte de suas possibilidades. Em alguns momentos, a Arte fala a todos, em outros, a cada um de forma diferente.

Aprendi que, além de entrar em contato com a linguagem da arte, o aluno entra em contato com imagens internas genuínas, que são a fonte expressiva de todo o processo criador subjetivo significativo. As coisas humanas são singulares, mesmo que coletivas. E coletivas, mesmo que singulares.

Quantas vezes o processo de transformação da lagarta é detido, condenando-a eternamente à condição de mandruvá, em que o indivíduo, em vez de abrir suas asas como ser pensante, fica medindo palmos em sua vida e, quando muito, se converte em uma taturana de fogo?

E essa angústia que não passa? É preciso esperar o voo da borboleta...

Com todos esses pensamentos e a oportunidade que tenho, nesse momento, de legitimar o meu trabalho, dediquei esse capítulo aos procedimentos surgidos a partir dos autores que me motivaram: Peter Brook (Espaço vazio – campo de possibilidades) e Rupert Sheldrake (Campo Mórfico – campo de memória).

Essa trilha entre o coletivo e o individual, que escrevi em um trecho acima, me permite afirmar que está muito presente no processo de criação dessa pesquisa. O que é particular, o que é coletivo durante a aplicação dos procedimentos para a composição das cenas e personagens? O campo-espço teatral é um facilitador em potencial para a investigação das lacunas existentes no texto, que buscamos compreender para a composição das cenas e personagens.

Em princípio, o ator eleito para investigar o conteúdo selecionado não é “dono” dos elementos surgidos em exercício. Todos terão direito à defesa e ao argumento na

seleção do material exposto em ação, com as devidas ponderações; elegemos quem possivelmente, de acordo com a coerência de composição de cada cena e/ou personagem, cabe experimentar determinado elemento aparecido durante a aplicação do procedimento. Muitas vezes, o próprio ator que propôs o conteúdo a ser investigado reconhece que o surgido no campo não lhe cabe diretamente ou nem cabe para a criação desse trabalho.

Desse modo, tudo o que é construído coletivamente ou individualmente é partilhado e negociado, com o intuito de privilegiar o trabalho em si e não o indivíduo somente. Isso exige paciência, generosidade, desapego e senso de integridade e coletividade, para que o diálogo, a disposição das ideias e seleção dos elementos surgidos nos campos contribuam para a montagem das cenas e composição das personagens. Inclusive, várias imagens que aparecem podem ser alteradas, criando-se uma variante das mesmas. Assim, tal caminho possibilita ao ator criar ou utilizar exatamente o que viu no campo.

Outro fator importante é a ampliação das possibilidades ao propor que mais de um ator-investigador aplique o campo para a mesma cena, o que pode gerar inúmeros meios de composição cênica. Vários olhares sobre o mesmo ponto. Entretanto, a sequência do procedimento permanece: todos em roda dialogam e selecionam juntos quais criações serão elencadas para o trabalho. E isso acontece de forma fluida, uma vez que todos vão estudando e reconhecendo o sentido e a interpretação da história. Trabalhamos na investigação, especialmente com a falta. Quais as lacunas deixadas pelo conteúdo textual que queremos, precisamos preencher? E ainda, o que está explícito no texto, quais suas possibilidades de entendimento? Com a aplicação do campo-espaco teatral, geramos coletivamente ferramentas para decifrar as respostas às perguntas acima.

Descobrimos, por experiência, que com um ritual de concentração plena, ao longo desta investigação, os atores produziram maior qualidade no procedimento. Como quando, antes da prática, treinavam algumas técnicas da meditação taoista e exercícios de Tai Chi Chuan, considerados facilitadores da percepção sobre a experiência meditativa, que se pretende encontrar enquanto experimenta-se o jogo dentro do campo- espaco teatral.

2.2 - Procedimentos

Para realizarmos os procedimentos em estudo, usamos o método da pesquisa-ação. E, mesmo nas práticas, mantivemos o foco no trabalho de Peter Brook e de Rupert Sheldrake.

Registros com as gravações dos procedimentos aplicados com os atores, os depoimentos dos mesmos e fotos foram os instrumentos utilizados para as observações e posteriores reflexões.

As partes sugeridas foram as seguintes:

Primeira parte: focada na discussão sobre o vazio do ator, na meditação taoista e nas possíveis contribuições dos exercícios de Tai Chi Chuan.

Segunda parte: aplicação de alguns exercícios selecionados, que contribuem para o esvaziamento do ator e para o fluxo de energia; nesta parte, também foram aplicados procedimentos inspirados na teoria do Campo Mórfico, de Rupert Sheldrake, e alguns experimentos descritos nos livros de Peter Brook.

Terceira parte: criação das personagens e cenas e improvisações do texto; isso foi feito por meio dos procedimentos e reflexão sobre o conteúdo da história.

Quarta parte: depoimentos dos atores e reflexões sobre sua utilidade e eficácia.

Quinta parte: montagem do espetáculo a partir de todo material levantado ao longo do processo.

Todas as etapas foram acompanhadas e discutidas no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA, do Departamento de Artes Cênicas da USP.

Nomeio o procedimento central, inspiradoramente, de campo-espço teatral. A meditação interior (preparação para a criação) e os depoimentos dos atores-pesquisadores são os outros procedimentos de trabalho.

Como citei anteriormente, Lao Tsé revela que o TAO é o perfeito equilíbrio entre os opostos e pode receber inumeráveis traduções, entre elas o *Caminho*, a que me refiro com maior frequência, por considerá-lo pertinente ao processo que realizamos. O caminho me move para algo até então desconhecido, o constante seguir,

experimental e manter-se presente ao longo da trajetória, sem determinar o que virá adiante, pois o adiante instaura-se a partir do instante, de cada passo que se dá agora. Assim, adiante está o desconhecido, o mistério. Como também já mencionei, o nome TAO significa “Mistério Supremo”.

Nosso propósito é investigar o espaço de possibilidades de desvelamento do invisível posto em cena para, por meio da cocriação delas, entre os atores, experimentar novos caminhos de composição das personagens.

O campo-espaço teatral tem doação e cocriação como princípios. Cocriação pressupõe doação. Ver através do outro. A partir de uma dramaturgia pré-existente, em busca de uma significação da experiência artística, cada ator doador, como figura de presentificação, por meio dos procedimentos propostos, contribuirá para a criação de todas as personagens da história escolhida. Quando o ancorador desejar investigar situações, questões relacionadas especificamente a alguma personagem, ele estará fazendo por todos e para todos os envolvidos no processo. E, posteriormente, em discussão entre os integrantes do grupo, todos ponderarão sobre o material composto no exercício e juntos definirão quais personagens e situações serão usadas dos conteúdos selecionados no procedimento. Cada ator em busca das propostas significativas sustentará a composição das personagens a serem representadas no espetáculo a partir dessas escolhas. Todas as personagens experimentadas espontaneamente por todos os atores e as criações serão compartilhadas.

2.2.1 - Campo-espaço teatral

Brook (1999, p.17-18) em suas palavras:

Ser sensível, para um ator, significa estar permanentemente em contato com o seu corpo... Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado... Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio. Mas há um preço a pagar: diante desse vazio desconhecido, surge, naturalmente, o medo... Medo do vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente, ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando achar alguma coisa para dizer ou fazer. Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria de nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos... No

teatro, onde todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a capacidade de reconhecer que se pode estar totalmente presente, embora aparentemente sem fazer nada, é fundamental... Quando um ator japonês atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si.

Campo-espço teatral foi um conceito criado ao longo desse processo, que sucintamente apresentei no glossário e comentei nas páginas anteriores, mas que tratarei agora de aprofundar. Ele é exatamente o nome do procedimento a partir do qual desenvolvemos a cocriação do espetáculo a ser apresentado integralmente na defesa desta dissertação. Ao pensar o Espaço Vazio, de Peter Brook, como campo de possibilidades, e o Campo Mórfo, de Rupert Sheldrake, como campo de memória, criei o campo-espço teatral como um *locus* que os atores ocupam para a cocriação. E esta se dá partir das informações – ou da falta delas – sobre as personagens e cenas baseadas na história ou na imaginação do ator ao ler a história, reverberando estímulos à investigação de questões relacionadas aos papéis e/ou às situações. Depois, partilha-se e reflete-se acerca de todo material colhido, desenvolve-se a personagem e monta-se a cena.

Com isso, nomeamos o espço cênico de campo-espço teatral, lugar que possui todas as informações necessárias para a descoberta dos invisíveis nas cenas e nas personagens, em suas sensações, sentimentos, comportamento físico e pensamentos. É onde todas as coisas se manifestam originalmente – da não ação à ação verdadeira – e as personagens, para a sua atuação, capturam as figuras de presentificação (termo que utilizo para o ator capturado, isto é, escolhido pela personagem dentro do campo-espço teatral). Tudo está na potencialidade de revelação entre essas figuras de presentificação, em que se estabelece um fio condutor invisível capaz de deflagrar níveis mais elevados de percepção, descortinando uma ponte entre o pensamento e a sua natureza interior durante a experimentação cênica, como ferramenta do seu processo criativo. O campo-espço teatral seria, então, o lugar onde todas as informações veladas sobre as personagens, sobre as cenas, são reveladas em sua atuação; um campo de percepções e não de pensamentos.

O teatro pode constituir-se como um campo de relações, informações e memória – Campo Mórfo –, do qual cada ator faz parte e, como tal, tem

potencialidade para acessar as informações presentes, independentemente do tempo (quando) e do espaço onde os eventos ocorreram.

Como, então, facilitar e aprofundar, para o ator, esse processo de percepção e apreensão das informações presentes nesse campo de memória, que é interno e externo a si mesmo? Constatamos, ao longo dos procedimentos, que quanto menos informações forem passadas às figuras de presentificação no momento do jogo, mais livres e espontâneas estarão para a relação com o outro durante o campo. Mais presentes e perceptivas elas ficarão para a proposta do agora, e essa tem sido uma boa estratégia para que consigamos analisar se o campo-espaço teatral funcionou ou não para a colheita de instrumentos que façam sentido para o ator e para a pesquisadora diante da investigação e de sua reflexão.

- **Descrição dos exercícios do campo-espaço teatral**

O procedimento abaixo foi criado a partir de uma vivência feita com a antropóloga Elisete Zanlorenzi, pesquisadora do filósofo e psicoterapeuta alemão Bert Hellinger, criador das Constelações Sistêmicas, também chamadas de Constelações Familiares, um método de psicoterapia e de abordagem profissional que trabalha, principalmente, as emoções e as memórias sistêmicas inconscientes, que influenciam nosso comportamento e decisões. Hellinger estruturou suas observações e seu método de abordagem sistêmica, em grande parte, na teoria do Campo Mórfico de Sheldrake.

O espaço visivelmente vazio e invisivelmente preenchido por um campo de informações, de memórias, será ocupado pelas figuras de presentificação, que, capturadas pelas personagens do memorial histórico do ator em foco, apresentarão como cocriadores as sensações, os sentimentos, os comportamentos físicos. Esse processo se faz por meio de ressonância, isto é, da comunicação invisível presente na atmosfera cênica, surgida a partir da ancoragem (é o sinal, o compartilhamento feito pelo ator que escolhe quem presentificará sua história) de memórias, nem sempre conscientes, deste ator.

- **Imagem da disposição dos atores dentro do campo-espço teatral**

O átomo é a menor parte de um elemento que participa de uma reação química. Quando iniciamos o procedimento do campo-espço teatral, a disposição das figuras de presentificação está de acordo com os elétrons, e o ancorador está como o núcleo. Essa disposição ocorreu naturalmente. Primeiro, os posicionei e com o tempo percebi que essa disposição se assemelhava à dos elétrons, prótons e nêutrons.

- **Ritual de ancoragem**

Início:

- ✓ Todas as figuras de presentificação em círculo, concentradas.
- ✓ O ancorador no centro do círculo.
- ✓ Ao se sentirem prontas, as figuras de presentificação dão um passo para dentro do campo-espço teatral.
- ✓ O ancorador toca-as, uma a uma, da maneira que considerar melhor, e foca naquilo que deseja investigar.

- ✓ Ao começar a ação, o ancorador sai do círculo e faz as anotações de tudo o que ocorre dentro do campo.

Término:

- ✓ Ao sinal do ancorador, as figuras de presentificação cessam o jogo e dão um giro de 360°, como sinal de término da ação.
- ✓ Todos se reúnem em roda e dialogam sobre a experiência e sobre tudo o que pode ser utilizado na cena a ser montada e/ou na personagem a ser representada. Os primeiros a falar são as figuras de presentificação, que espontaneamente revelam tudo o que passaram no campo-espço teatral ao longo do exercício. Depois, o ancorador conta o que destinou a cada uma fazer. Em seguida, fazemos as conexões entre o que foi investigado, o que foi realizado e quais instrumentos permanecerão como colheita e serão experimentados depois em cena.

• Exercícios

Exercício 1

Detalhamento: o ator desenvolve, por meio da imaginação, tudo aquilo que vincula a cena e/ou sua personagem à(s) outra(s) personagem(s) e/ou aos sentimentos, às situações, às sensações personificadas que deseja desvelar, conhecer. Ele entra no campo-espço teatral com essas ideias levantadas. Fora do campo, estarão os outros atores, cocriadores, que contracenarão e permanecerão no estado vazio-presente de doação até que sejam chamados pelo ator que já se encontra dentro do campo-espço teatral. O ator que fez uso da imaginação para a vinculação dos outros atores manterá seu pensamento firme na história da personagem e/ou cena que será estudada dentro do campo-espço teatral até que outro ator entre no campo como figura de presentificação e receba, sem qualquer palavra, as informações invisíveis por meio de uma ancoragem, revelada pelo toque dado à figura de presentificação. Esta será, então, capturada pela personagem, a partir de percepções que essa figura tenha, e agirá

espontaneamente durante o exercício. A relação acontecerá por meio de ondas carregadas de memórias (criadas pelo ator), que se vinculam, de alguma forma, a essas personagens e/ou personificações.

Variantes do primeiro exercício

Exercício 2

Detalhamento: dois atores partilham o conteúdo de interesse a ser investigado e fazem a ancoragem ao mesmo tempo. As figuras de presentificação não sabem nada sobre as circunstâncias a serem investigadas. Outra possibilidade é as figuras conhecerem antecipadamente a história e, ainda assim, não saberem quem ou o que presentificarão.

Exercício 3

Detalhamento: alguns voluntários dentro do campo-espço teatral e os atores ancoram a sua personagem em cada voluntário.

Exercício 4

Detalhamento: cada figura de presentificação recebe ancoragem da pesquisadora, ancorando cada uma a sua personagem ou alguma situação cênica.

Exercício 5

Detalhamento: a realização do procedimento tem muito do olhar do ancorador sobre o texto; portanto, em momentos diferentes, outros ancoradores investigam a mesma situação.

Exercício 6

Detalhamento: o ancorador em uma sala e as figuras de presentificação em outra.

Exercício 7

Detalhamento: ancoragem no espaço e não nos atores. Sem determinação prévia ou específica de quem faz a ancoragem, porque ela é feita no espaço; cada figura de presentificação, ao passar por ele, será capturada pelas informações nele contidas, sejam estas sentimentos, lugares, pensamentos...

Por meio desse procedimento, os atores podem preparar as cenas e as personagens com a colaboração direta dos outros atores do processo. É um procedimento facilitador das descobertas, do que está invisível aos olhos durante a leitura do texto ou daquilo que o texto nos revela, entretanto, como lacunas a serem preenchidas. O aspecto pedagógico pode ser o de potencializar a criação por meio da espontaneidade e cocriação com apropriação, a partir da observação durante a encenação e dos diálogos posteriores ao procedimento. O aspecto artístico pode ser a cocriação, o olhar para a possível composição da cena e/ou personagem por meio do outro, proporcionando uma visão ampliada das mesmas. Muitas vezes, aparecem questões absolutamente inusitadas, que não podem ser descartadas. Assim como é possível que o campo-espaço teatral não funcione em algum momento. E já não funcionou. Dialogamos sobre isso e notamos que a descocentração foi fator decisivo para o campo falhar. As soluções encontradas foram, a partir da retomada do conteúdo, a busca da concentração por meio dos exercícios que antecedem o campo e, em alguns momentos, a mudança de ancorador para o mesmo conteúdo a ser investigado.

Esse procedimento, que considero um caminho significativo, se dará sempre entre o ator que irá ancorar as memórias no campo-espaço teatral e duas ou mais figuras de presentificação a cada experimento. Será um longo percurso, uma vez que os incontroláveis disparos de ansiedade e a necessidade de respostas imediatas têm sido rotina na execução do trabalho do ator.

O foco é a observação de como as técnicas de sensibilização propostas (meditação taoista e procedimentos a partir do Campo Mórfico e outras técnicas surgidas ao longo da jornada) podem facilitar o processo de enlace entre o ator e o campo-espaço teatral, percebido como um campo de memória da personagem.

O campo-espaço teatral tem se apresentado a nós como um trabalho profundo de autoconhecimento. Fomos condicionados a crer que o mundo externo é mais real

que o interno, mas o que acontece dentro de nós é que vai criar o mundo externo. Esse campo está sujeito a todo tipo de hipóteses, pensamentos, sentimentos, intuições, ações, sensações, para se descobrir o que está acontecendo. Nele, nós transitamos no tempo (passado-presente-futuro). Ele é um lugar de possibilidades intermináveis (lembrando do vazio: se olho, se está visível, existe a partícula; se não olho, só há possibilidades).

Segundo a ciência quântica, uma partícula pode estar em dois lugares ao mesmo tempo. O mundo existe a partir da minha experiência e, portanto, várias são as formas de realidade em potencial até algo ser escolhido. A questão é o quanto mais queremos descobrir sobre as personagens e quais escolhas fazemos a partir das possibilidades que elas nos apresentam. Sempre dentro do campo-espaco teatral vai existir uma incrível mágica na nossa frente. Dentro e fora dele, temos de fazer escolhas. Escolhemos investigar isso e aquilo, por quê? E se fosse outro isso e aquilo? E se fosse outro ator e não esse ator na mesma investigação? Sempre possibilidades estimulando caminhos e concretudes para a realização ética e estética da cena.

2.2.2 - Meditação taoista

- **Fluxo de energia e acordar o corpo**

Automassagem

1. Girar as mãos ao redor da glândula tímica.
2. Descer as mãos, em giros, pelo centro do corpo.
3. Subir massageando as laterais do corpo.
4. Descer as mãos, sem giros, pelo centro do corpo.
5. Colocar a mão esquerda sobre a virilha esquerda e massagear, no sentido horário, a região da barriga ao redor do umbigo.
6. Colocar a mão direita sobre a virilha direita e massagear, no sentido anti-horário, a região da barriga ao redor do umbigo.
7. Colocar a mão esquerda sobre o rim esquerdo e deslizar a mão direita em diagonal pelo corpo.
8. Colocar a mão direita sobre o rim direito e deslizar a mão esquerda em diagonal pelo corpo.

Oito movimentos (repetir continuamente por 36 vezes)

1. Sentado, pernas esticadas, pontas dos pés para frente.
2. Abrir o peito.
3. Cabeça para o alto.
4. Subir os braços ao longo do corpo.
5. Esticar os braços.
6. Pontas dos pés para cima.
7. Balançar cabeça e pescoço três vezes.
8. Massagear o osso sacro e os joelhos.

Remar o barco (repetir continuamente por 36 vezes)

1. Sentado, pernas esticadas, pés em ponta para frente.
2. Levantar os braços e girar para frente como se estivesse remando um barco.
3. Durante esse movimento, mexer o tornozelo apontando os pés para frente e para cima continuamente.

Giro dos pés (descanso)

1. Sentado, pernas esticadas.
2. Olhar para os pés e girá-los dezoito vezes para fora e dezoito vezes para dentro.

• **Esvaziamento**

Abraço da árvore

1. Em pé, enraizado no chão como tronco de árvore, joelhos semiflexionados.
2. Abraçar o vazio como se estivesse abraçando uma árvore.
3. Permanecer com os olhos semi-abertos e sustentar o abraço até o sinal do orientador.

Sentar-a-calma

1. Em silêncio, permanecer sentado com as pernas cruzadas e os olhos semiabertos até o sinal do orientador.

- **Aquecimento**

1. Cada ator com uma almofada preta, jogando-a para o alto, familiarizando-se com ela.
2. Trocar de almofadas entre os colegas.
3. Jogar as almofadas na parede e no colega.
4. Guerra de almofadas.
5. Ao comando de “Congela!”, observar os gestos feitos pelo impulso de se jogar a almofada.
6. Com música, atirar almofadas no ritmo e atmosfera que a música propõe.
7. Acrescentam-se falas do texto e mantém-se a atenção aos gestos ao sinal de “Congela!” do orientador.
8. Ao final, selecionar os gestos que se conectem com o contexto do texto.

2.3 - *Ethos*

Somos condenados a fazer o caminho caminhando, não raro em noite escura, sem ver claramente a direção e sem poder identificar os empecilhos. E precisamos crer e esperar que o caminho nos conduza a algum lugar que seja bom para se morar e demorar nele.

(Leonardo Boff)

Ethos está no subtítulo desta pesquisa e relaciona-se ao vazio-presente. Na relação com o ator, *ethos* me remete à verdade interior ao longo do exercício da sua profissão. E, conseqüentemente, de sua vida, suas escolhas...

Uma das condições essenciais para o “desnudar-se”, para o esvaziamento do ator durante o processo de cocriação, é criar uma atmosfera agradável de estudo dentro da sala de trabalho. Os atores devem estar dispostos e receptivos para o encontro. Para que isso seja objetivado, o ator busca concentrar-se e evitar que questões exteriores se sobreponham às tarefas propostas, e o foco no trabalho contempla a atuação dentro do campo-espaco teatral. Assim, a relação entre os atores, em sala de trabalho, não poderá ser de complacência com os “não fazeres”. Isso seria em si uma contradição.

Quando iniciamos o trabalho de ancoragem, de esvaziamento e de concentração, um dos princípios básicos é o silêncio, opondo-se à comunicação cotidiana. A palavra deve ser só a do orientador e do ancorador quando estes desejem propor algum trabalho para os demais. Mesmo assim, deve-se procurar uma comunicação mais silenciosa, mais sensorial e energética, proporcionada pelo próprio trabalho que está sendo executado no momento.

Todos os atores que participam do procedimento devem estar presentes desde o início da preparação. Se o ator chegar depois, não deve entrar na sala, pois há o risco de interromper a concentração dos demais, podendo romper o “fio” que liga o trabalho de seus companheiros.

Assim que o ator começa os exercícios básicos de concentração e esvaziamento, deve-se manter esse fio e nunca cortá-lo durante o período de preparação. É um fio tênue, que facilmente se rompe com qualquer fator externo ao espaço de trabalho, como ao usar o espaço para tratar de questões meramente pessoais e cotidianas.

Deve-se confiar nos companheiros de trabalho, na busca de energia e concentração. O espaço de trabalho deve ser um *locus* de entrega total do ator. É importante frisar que o ator, como figura de presentificação, deve experimentar o exercício dentro do campo-espço teatral sem interferências racionais e programadas que prejudiquem o trabalho. Ele deve pensar em agir. Os diálogos, as reflexões ocorrerão sempre depois do processo de experimentação.

Os atores devem estar cientes da sua importância ao longo do processo e acreditar neste procedimento com a segurança de que foi a escolha por um princípio artístico e que, ao serem verdadeiros consigo mesmos, “sacrifícios” serão feitos. Nem sempre estamos favorecidos pela paz, caminhando na trilha certa e livres de obstáculos, mas devemos estar a serviço do coletivo durante o processo.

Artistas são construtores da alma humana e não podem nutrir-se de autotração, pois saber ser já é um labirinto difícil de trafegar. Mentir a si mesmo, perder a fé, ceder às exigências do sistema em detrimento da absoluta dignidade do coração fragilizam a possibilidade de representar a vida pelos olhos da sua profissão, alimentados pelos olhos das personagens.

Perdemos a aparência-essência e elegemos a forma como real. Um real ilusionista de nós mesmos, porque, de fato, somente a nós enganamos cedendo ao paralelismo dos receituários de aceitação. É absurdo ter de afirmar isso, mas, o diferencial agora é ter coragem de ser. E, como artista que somos, não devemos consumir os atores que, de tanto serem sugados pela engrenagem do sistema, já se entregaram escravos incondicionais, cada vez mais distantes da imanência do Ser. Como ser artista assim, interpretar, representar... se já estamos transbordados de tanta artificialidade? Como ser... humano assim? Eu me faço essas perguntas constantemente. Somos tomados por uma fé de que estamos acima de tudo por sermos artistas, e eu digo que o teatro está em crise justamente por pensarmos dessa forma.

Pergunto aos atores que aceitaram seguir essa jornada comigo ao longo desses anos: “O que é teatro?” E sabemos, em diálogo, que a cada dia nos deparamos com respostas diferentes, em constante movimento. Porque somos em si uma identidade em movimento e o que podemos fazer de mais digno e ético é lidar com a nossa efemeridade, com a efemeridade da Arte, e experimentar o instante que se apresenta a nós a cada presente. Ser artista é uma benção. É um grande presente. E, munidos disso, criamos nossos encontros e amadurecemos artistas nessa pesquisa. A Arte necessita criatividade, e criatividade é dividir, chamar o mundo para ver como o artista vê. O teatro é a arte da doação. E o verdadeiro artista vê a possibilidade e a potência que ela tem.

Há coisas que nos tomam nos momentos mais distraídos e, de repente, a vida vale a pena. Estes são momentos atemporais, muitas vezes surgidos do invisível, são momentos em que sentimos a presença do outro na relação comigo em cena, com elevação.

Os atores-investigadores sempre dialogavam comigo sobre o que pretendiam ancorar e sobre os motivos dessa pretensão. Eu os orientava, propunha alguma alteração em suas propostas, caso houvesse necessidade, e somente após essa discussão prévia ocorria a ancoragem. Por vezes, em função da necessidade de esclarecer dados da história que não haviam sido satisfatoriamente explorados em outros campos, eu mesma, sem consulta prévia aos atores-pesquisadores, propunha uma ancoragem e, por meio dela, investigava questões já investigadas em alguns outros campos. Muito interessante esse processo.

Eu chegava, pedia para que se concentrassem, fizessem os exercícios iniciais e, enquanto isso, me preparava para ancorar. Ficava em silêncio aguardando, pedia que se posicionassem no espaço e ancorava-os. Os atores comentavam que era diferente quando eu agia como ancoradora, eles sentiam-se mais seguros, mais focados e diziam que, ao tocá-los, as reações eram mais imediatas. Eu não encontrei nenhuma explicação concreta sobre essa diferença na qualidade do procedimento, mas era perceptível como as ações, os comportamentos, os sentimentos dos atores apresentavam-se com maior consistência e qualidade ao longo do exercício. Algo invisível acontecia ali que não conseguimos identificar. Cheguei a mencionar a possibilidade de eu levantar com mais clareza as minhas necessidades investigatórias e até de estar mais concentrada no momento da ancoragem, mas tudo isso foram só “achismos”, suposições. Ainda não temos uma resposta para isso. E foi a partir desse fato que me fiz e repassei a pergunta a seguir para os atores da pesquisa: Como o ator-investigador preenche o campo-espaço teatral de memórias e/ou lacunas a serem desveladas e como a figura de presentificação permanece em estado de doação quando capturada pela personagem na ação cênica? Abaixo, temos a resposta do ator Rafael, que, como se pode observar, não responde a contento os motivos das ancoragens feitas pela pesquisadora serem mais “consistentes”, produtivas e reveladoras.

O campo-espaço teatral tratado na pesquisa, ao ser preenchido, torna-se o ambiente da presença das mais variadas possibilidades. Estar na figura de ancorador, neste espaço, é, portanto, tarefa de grande responsabilidade. A figura do ancorador carrega o que se deseja desvelar da personagem em dada circunstância, algo que ainda não foi revelado ou que prevalece sem a lucidez devida. Posso dizer que este momento é composto por dois processos: a passagem do que se deseja desvelar e o momento de observação-significação. No instante da ancoragem, quando terminamos a automassagem, abraçamos a nossa árvore e depois esfregamos nossas mãos, vemos em seguida a pessoa que já se posicionou como figura de presentificação dando um passo para frente. Quando escolhemos qual parte do corpo tocar, qual “energia” depositar nessa personagem e qual circunstância, suscitada ou não pelo texto dramático, queremos estudar, realizamos passos de intensa concentração, pois são escolhas importantes que podem delimitar ou ampliar o estudo. Existe também a mentalização do objeto a ser investigado, para que possamos passar ao ator, como figura de presentificação, na essencialidade do toque, as indagações do ser investigado. O segundo processo, observação-significação, é quando estamos já fora do campo-espaço teatral e buscamos anotar as imagens, relações e sensações desveladas no interior desse ambiente. É um exercício exaustivo de coleção de tudo que pode levantar novas camadas que ainda não conhecíamos. E, deste modo, não deixa de ter também sua responsabilidade. Muitas vezes, no entanto, buscamos corroborar certa perspectiva que temos da personagem e das circunstâncias do texto

dramático, porém o campo se torna ainda mais revelador quando quebra com essas (pré)concepções, que não encontramos presentes quando na sua realização. O fato delas não estarem presentes não significa que não existam, somente que nesse momento específico a concepção que surge é outra. Ou seja, em algumas experimentações, temos um campo precedido por uma discussão sobre o que se quer investigar. Esta discussão pode gerar uma expectativa de ação, relação ou sensação, mas quando chegamos à prática do exercício, vemos que é exatamente o oposto do que estávamos esperando que surge. O campo é então espaço do adverso, do (des)conhecido, do não mostrado; modificando, e porque não, negando essas expectativas geradas. Estar no entre-meio do campo-espaco teatral, ou seja, estar inserido no campo como figura de presentificação, é estar entre o racional e o irracional. Explicar o preenchimento do campo pelas ações das figuras de presentificação pode parecer um pouco abstrato, mas o processo é bem simples. De tão simples, ele se torna, muitas vezes, difícil pela essência das tarefas que exige. A racionalização desse procedimento também é tarefa nada fácil, pois estar em campo é estar no-meio. Após o esvaziamento para estar presente, é necessário estar aberto ao toque, à energia, à comunicabilidade existente a partir de então; uma via de comunicação, na maioria das vezes, calada, a comunicação do sentir. Depois do toque, as ações executadas são determinadas por essa energia, e, diante disso, nos cabe executar todos os sentidos e pensamentos, sem filtro. É o espaço da produção do sentir. A intuição, se é que podemos usar este termo, é aguçada e resgata certa primitividade das ações. Para ser mais claro, é como se todos os movimentos e intenções já estivessem na memória do corpo, e, desta maneira, revelamos camadas intrínsecas ao texto, porque cada figura de presentificação é o texto movido pelo que se quer investigar no que foi ancorado. Permanecer nesse estado é estar em doação. Muitas vezes, somos movidos por sentimentos que nos impedem a relação com as demais figuras de presentificação; outras, a relação é tão intensa que geramos uma perseguição ao outro. Permanecer neste entre-meio é o grande desafio do campo. Só obedecendo e compreendendo este espaço é que se é possível desvelar as camadas e preencher as lacunas da palavra escrita no texto. Posso delimitar, portanto, que estar em uma destas duas posições, ancorador ou figura de presentificação, exige suas complexidades e responsabilidades, nada pode ser feito de maneira ingênua ou desprentensiva. E, deste modo, temos que também estar abertos às possibilidades promovidas na verticalidade do estudo do campo.

Capítulo 3 - Processo de montagem

[...] Invento mais que a solidão me dá / [...]
Invento o amor e sei a dor de me encontrar [...]

(Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

3.1 - História do *Anjo caído*

Para a montagem do texto, nos baseamos nos argumentos do **Paraíso perdido**, de John Milton; na peça **O paraíso perdido**, escrita por Sérgio de Carvalho e apresentada pelo Teatro da Vertigem; em trechos de **A gaia ciência** e **A genealogia da moral**, ambos de Friedrich Nietzsche; e em alguns poemas de Fernando Pessoa. Abaixo, dispomos o resumo da história em que trabalhamos os procedimentos investigados na pesquisa e concluímos os experimentos que resultaram em um espetáculo.

Resumo da história, escrito por Jessica Fazzio e Thayná Medeiros, atrizes da pesquisa:

A obra **O anjo caído** tem como questão central a jornada do Anjo em seu processo de maturação. Através da dor e da ilusão – oriundas do Ego e explicitadas em A Queda e O Reinado – a ascensão do Anjo à maturidade se concretiza na Redenção, marcada pelo arrependimento em relação aos seus erros e pela compreensão de sua trajetória. A história se desenvolve a partir da relação de um filho – o Anjo – que abraça sua ganância e almeja crescer mais que tudo, desafiando seu pai – Deus. Será o desejo dele de ser grande um pecado? Pois se crês ser merecedor do poder, necessitas conhecer a dor. Cronologicamente, sua jornada se inicia com A Queda, na qual o Anjo percebe-se frágil e abandonado em um novo ambiente, a Terra, após seu conflito com Deus. O Anjo, que sempre se julgou um ser aéreo, de grandes e belas asas, se vê transformado em Terra. E nem as mais belas paisagens e misturas de cores foram capazes de transformar o céu limpo e azul em menos desejável. Ou talvez suas asas, que agora jazem em formas tortas e quebradas, das quais ele não possui o menor controle, podem ser a passagem para vivenciar o aqui? Tampouco. Não abrir mão de sua matéria de ar é permanecer ar. A dor é profunda e a personagem alterna estados de inércia, oriunda do sofrimento intenso, e de esperança, relacionada a um possível perdão do Pai. Sentindo-se ignorado por esse Pai, o Anjo eleva suas barreiras emocionais e, no alto do seu Ego, em O Reinado, declara que irá reinar na Terra e se esforça para acreditar que não precisa de Deus. Por

orgulho e ressentimento, brada seu rompimento com Deus e seu plano de estabelecer na Terra seu próprio reino – o Inferno. Mas esse Reino nunca se concretiza. O Anjo brinca em vez de reinar; é incapaz de se estabelecer longe de Deus. O Anjo logo constata, em sua própria existência, a impossibilidade da separação. Seu lugar sempre foi junto a Deus. Cessando o impulso de ódio que o move em O Reinado, o Anjo começa a enxergar e a aceitar a realidade dos fatos. Nunca esteve separado de Deus, pois eles são um só. Duas faces do mesmo “Eu”, Deus e Anjo, se separados, não podem ser. Sentindo-se arrependido e “com a visão clara” – pela primeira vez –, em A Redenção, o Anjo olha para o céu com a humildade e sabedoria de quem aprendeu e cresceu com sua lição.

3.2 - Processo de construção das cenas e personagens

Em fevereiro de 2014, convidei atores recém-formados a participarem do processo de montagem de minha pesquisa acadêmica, que teria como caminho os procedimentos apresentados no capítulo anterior. Todos ficaram bastante empolgados e 90% permanecem no processo até a sua finalização.

Em todos os encontros, trabalhamos a mesma sequência. Iniciamos com o fluxo de energia e o acordar o corpo, com a automassagem, os oito movimentos e remar o barco, concluindo com o esvaziamento e o abraço da árvore, como preparação para o procedimento do campo-espço teatral.

Ao longo do processo, várias dificuldades foram encontradas, como, por exemplo, o esvaziamento e sua manutenção. Os atores demoravam a se sentir presentes na sala de pesquisa e, por vezes, apenas quando o ancorador tocava a figura de presentificação é que se percebia um envolvimento do ator.

Dentro do campo-espço teatral, para esse processo de montagem, todas as cenas foram ancoradas. Em muitos momentos, diferentes aspectos investigatórios de uma mesma personagem eram experimentados por todas as figuras de presentificação; em outras situações, personagens distintas eram vivenciadas por cada figura; e, ainda, o mesmo aspecto investigatório foi também experimentado por todas as figuras.

Ao final do campo-espço teatral, as figuras de presentificação sempre deveriam dar um pulo com um giro de 360°. E, na sequência, todos sentados em roda, o ancorador-pesquisador com as anotações em mãos, se estabelecia o momento de reflexão, discussão e decisão sobre o que seria usado na montagem da cena e o que faria sentido dentro da circunstância proposta pelo texto e da interpretação do grupo sobre ela.

Manter a atmosfera e a concentração nos campos, detectar momentos de racionalidade e retomar a fluidez, ter um objetivo bem definido do ancorador, permanecer presente e afastado de influências externas ao procedimento não são tarefas fáceis e exigem muita disponibilidade e prontidão para o trabalho.

Além do campo-espço teatral, outro procedimento, que surgiu de um exercício do encenador Peter Brook, foi utilizado como anteparo e aplicado uma única vez nesse processo. Ele foi bastante útil para a criação de uma cena. Com uma almofada e o ator trabalhando, primeiro, individualmente – elo entre corpo, movimento e consciência –, ele joga-a para o alto algumas vezes. Após um tempo, ao sinal do orientador (no caso, da pesquisadora), os atores entram em uma “guerra” de almofadas, na busca por interação com os outros atores e na tentativa de exploração de possibilidades que o anteparo proporciona. A presença de fatos externos, a música e as paradas durante o exercício, traziam maior consciência do gesto criado. Quando era dito para que os atores “congelassem” o movimento, observava-se o gesto espontâneo produzido pelo impulso corporal ao atirarem as almofadas. Os gestos foram sendo selecionados e acrescentou-se, posteriormente, texto e vertentes da mesma personagem se confrontando com o uso das almofadas, o que provocou uma transformação da atmosfera, no sentido da força e da criação.

Muitos aspectos estudados e discutidos sobre a história utilizada, bem como as dúvidas e questionamentos que tínhamos sobre o Anjo, foram esclarecidos ou encaminhados para o esclarecimento durante os procedimentos, trazendo questões importantes como: Qual é o papel/missão do Anjo na história e na vida? Qual é a sua trajetória? Por que ele teve que passar por tudo o que passou? Por que Deus fez isso? Qual a intenção de Deus? Qual a importância do que Deus fez? Qual a importância do que o Anjo fez? Qual a importância do que o Anjo está fazendo? Quais são os seus aprendizados? Questionamentos para os quais tivemos uma resposta imediata através das práticas no campo-espço teatral, ajudando a esclarecer quem é esse Anjo e qual é a sua trajetória, o seu caminho.

O que surge de interessante no campo pode ser utilizado e ressignificando por qualquer ator em qualquer parte da história.

Atores envolvidos: Sandra Ennes, 57 anos; Thayná Medeiros, 20 anos; Jonas Falcão, 30 anos; Amanda Letícia, 22 anos; Beto Guardiola, 27 anos; e Erick Araujo, 18 anos. Todos recém-formados pelo Teatro Escola Macunaíma. Os três últimos atores não participaram como personagens das cenas do texto selecionado até então para o desenvolvimento prático da pesquisa. Eles experienciaram o processo nos procedimentos como figuras de presentificação e contribuíram com as discussões posteriores de levantamento de dados para as cenas e para a composição de personagens. O texto escolhido para as primeiras experimentações foi: **Sorôco, sua mãe, sua filha**, de João Guimarães Rosa.

No primeiro campo-espço teatral aplicado, apenas a figura do ancorador tinha conhecimento da história. Para nós, foi considerado o campo mais genuíno e revelador da eficácia desse procedimento, uma vez que todos os atores estavam disponíveis para o jogo, sem terem ideia do que fariam, nem ao menos da situação proposta de encenação. Simplesmente estavam no espaço aguardando instruções da pesquisadora, que os colocou em círculo, pediu que se concentrassem, cada um a seu modo, e apontassem com um gesto quando estivessem prontos. Nesse momento, ficou evidente que o processo era coletivo, de cocriação e desapego dos formatos pré-estabelecidos de encenação, com os quais estávamos acostumados a trabalhar em grupo, ou seja, os atores preparam uma cena a partir de um conteúdo estabelecido pelo professor. Nada foi explicado aos atores sobre quais caminhos poderiam percorrer. Simplesmente colocaram-se no espaço, esse sim determinado, e foram tocados fisicamente, um dos princípios do procedimento, pela pesquisadora que foi a ancoradora e permaneceu fora, como observadora e coletora de elementos que facilitassem o trabalho de composição daquilo que estava sendo investigado. Em seguida, foi perguntado a todos sobre o que haviam experimentado e, assim, a ancoradora se posicionou, revelando o que havia investigado e quais descobertas haviam sido feitas. A partir daí, passamos a utilizar o conteúdo selecionado e construímos o trecho investigado.

Depois, o grupo todo leu o texto algumas vezes e certas interpretações e discussões foram suscitadas. A necessidade de novos campos foi surgindo, uma vez que avançamos no texto e em suas lacunas; interesses de aprofundamento de conteúdo apareciam. Para a configuração da história, três atores receberam as personagens e, a partir da percepção de cada um, foi proposta a escrita de “coisas” que faziam sentido para cada uma delas – suas memórias. Algumas lacunas não foram desveladas e elas

serviram de impulso para novas investigações no campo. Assim, sucessivas descobertas eram experimentadas ao longo da montagem das cenas.

Sandra no papel de mãe; Thayná no papel de filha; Jonas como Sorôco. Cada ator investigava no campo sobre a sua personagem: dúvidas sobre seus sentimentos, posicionamento na história, relação com as outras personagens etc. Nesse processo, tudo o que foi investigado o foi sempre a partir do ponto de vista de uma das personagens. Acontecimentos da história em si não foram usados como pesquisa/impulso para as ancoragens nesse período e nem outros olhares investigativos sobre o papel do colega foram postos a prova no campo, porque ainda estávamos experimentando possibilidades mais simples. Entretanto, esse procedimento nos levou adiante, para as infinitas possibilidades de investigação e criação que abordarei na escrita do segundo semestre de 2014.

Segundo Rupert Sheldrake, atrás de nós está a história e, diante de nós, a possibilidade. O momento seguinte é criado a partir do momento presente, por meio de um processo que envolve a criatividade, a imaginação e um mundo de possibilidades localizado em algum lugar. De acordo com Peter Brook, no campo de possibilidades, tudo é fluir, todas as coisas estão em relação, como uma potencialidade que contém tudo que emerge de tudo; que contém nada e emerge do nada.

Muito significativo na construção de Sorôco, da mãe e da filha foi o aparecimento de sons no campo-espço teatral, de diálogos construídos com certo tipo de musicalidade, o que nos estimulou a construir toda a cena inicial por meio de sons vocais. O processo caminhou, por um tempo, apenas com o aparecimento desses sons e ações em quase todos os campos. Chegamos a refletir se isso tinha algo a ver com alguma limitação atoral ou resistência. Enfim, não concluímos essa reflexão, por não a julgarmos prioritária. Além disso, o que experimentávamos abastecia as nossas necessidades estéticas e éticas.

Com o tempo, algumas palavras surgiram espontaneamente no campo e foram utilizadas no texto da montagem. Fiz uma análise sobre os motivos que levaram os atores em busca dessa forma de expressão, sendo que nunca mencionamos a necessidade de ação verbal durante o procedimento. Há evidências de que os atores, com a repetição do procedimento, adquiriram mais confiança e entendimento sobre a pesquisa. Disciplinados, venceram obstáculos pessoais acerca do esvaziamento e permaneceram mais presentes, envolvidos no processo, o que melhorou a qualidade dos campos. Não temos como relacionar isso ao surgimento das palavras, mesmo

porque, ao longo do processo, essa questão foi diluída e todos os envolvidos na pesquisa transitavam naturalmente entre o silêncio, a fala verbal, corporal e sonoridades vocais.

Após as experiências vividas, as discussões sobre o que acontecia nos campos eram levantadas e novas interpretações do texto eram feitas. E, a partir disso, era pensado o que poderia servir ou não para a criação da cena.

O aparentemente inexplicável do texto, aquilo que nos falta enquanto informação para a composição das cenas e/ou personagens, nos possibilitou unir o invisível de Brook, que pode aparecer, ao Campo Mórfico, de Sheldrake, que é o invisível sempre presente. Nesse período, não existiam procedimentos de esvaziamento ou técnicas: contava-se apenas com a ética dos atores e sua concentração como força motriz para o estado de prontidão e doação. Cada um tinha a sua meditação interior para procurar esvaziar-se. Algo faltava e não sabíamos. Então, pensei em sistematizar outro procedimento para a busca da concentração plena do ator em sua preparação para a doação no campo.

Foi percebido também, nesse período, que a qualidade do contato, além do estado interno do ator na ancoragem, influenciava no desenvolvimento do campo-espaco teatral. Primeiro era feito o esvaziamento individual: os atores se dispunham no espaço como quisessem, em pé e de olhos fechados. Segundo, ainda no esvaziamento, os atores se organizavam em uma espécie de círculo, que passava a ser a delimitação do espaço do campo. Terceiro: a partir do momento em que as figuras de presentificação/atores estavam no perímetro do campo, o ancorador, vindo de fora, se aproximava de cada uma para o toque/ancoragem. E o que surgia no campo não era necessariamente reproduzido em cena. Como o campo abre as possibilidades para a criação genuína, espontânea e impulsionada pelo inconsciente, muitas das coisas que apareciam – ações, sons, falas – serviam de estímulo para a cena que era pensada e lapidada.

Os relatos das figuras de presentificação (os que nada sabiam sobre o que lhes havia sido ancorado), suas sensações, seus pensamentos e seus sentimentos individuais ou em relação ao outro permaneceram como processo de trabalho para o ancorador após a experiência no campo. O ancorador, após ouvir os relatos, contava a todos o que o havia sido ancorado em cada um e o que pretendeu investigar naquele momento.

Foi nesse período que, a partir de uma experiência vivida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, o CEPECA, surgiu a possibilidade de

não atores ou atores que não estavam dentro do processo participarem do campo-espço teatral. Acontece que uma pesquisadora do CEPECA se prontificou a ser a figura de presentificação e, sem o saber, nela foi ancorada a Infância. Neste momento, ela agiu espontaneamente e se apresentou como uma criança nas suas ações em campo. Seu relato, após o encerramento do exercício, confirmou isso.

2ª semestre de 2014

Em função da inclusão de novos atores na pesquisa e da saída de alguns outros, como também pela dificuldade em manter atores-pesquisadores e recém-formados acompanhando um projeto de anos de pesquisa, foi decidido trabalhar com um texto que possuísse apenas uma personagem. Para garantir a realização da parte prática, foram vários atores para um único papel, o que diminuiu o risco de ficarmos sem atores para a realização do projeto. Mesmo com a saída de alguns, pudemos garantir a qualidade e a continuidade do trabalho ao longo desses anos. O texto, então, escolhido foi **Anjo caído**, anteriormente apresentado. A estrutura do texto, sua linha de ação e de acontecimentos não tinha uma cronologia lógica. O conteúdo transitava pelo tempo: às vezes, falava do passado e, logo depois, vivenciava esse passado no presente, ia para o futuro e voltava para o presente...

Atores que permaneceram no processo de pesquisa: Sandra, Thayná e Amanda. Ingressaram Reinaldo Rodrigues, 32 anos, e Carolina Otoni, 36 anos, também recém-formados pelo Teatro Escola Macunaíma.

Nesse período, discutimos muito sobre como seriam os campos, uma vez que todos fariam a mesma personagem. Para a experimentação desse procedimento, o texto foi dividido em cenas e estas foram divididas em partes, por assunto. Todos os atores leram o texto e nos pusemos a discuti-lo, a verticalizar o seu conteúdo com o propósito de nos apropriarmos o mais que possível da história. E, após esse processo, algum ator se propunha a ser o ancorador para investigar algo que não havíamos conseguido decifrar. Entretanto, o critério permaneceu o mesmo: os outros agiam como figuras de presentificação e, para tanto, não sabiam qual seria o conteúdo a ser investigado pelo ator que havia se prontificado a isso.

O mais interessante de tudo e que mostra que esse procedimento suscita infinitas possibilidades foi o fato de mais de um ator ancorar uma mesma cena com o

seu olhar singular e suas necessidades próprias de investigação. Os vários elementos em cada ancoragem possibilitavam caminhos diferentes de criação para o ator. Uma infinidade de material para ser selecionado, escolhido em grupo, coletivamente. E quem criava no campo não tinha necessariamente a posse de sua criação. Avaliávamos o que era mais significativo para a cena e, assim, eram distribuídos os gestos e as ações entre os atores. A pesquisadora foi “peça” fundamental nessas decisões, pois analisava também as questões estéticas, além das éticas, para que o caráter artístico fosse mantido com vigor e coerência.

No final dos anos 60, Brook se referiu ao espaço vazio não somente como área de atuação desprovida de elementos cenográficos, mas também como dimensão através da qual algo significativo pode ocorrer, e tal aspecto foi enfatizado por ele ao longo de sua carreira. Para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, um espaço vazio precisa ser criado. Um espaço vazio possibilita o surgimento de um novo fenômeno, porque qualquer coisa que envolva conteúdo, expressão, linguagem e significado pode existir somente se a experiência é fresca e nova. De qualquer forma, nenhuma experiência fresca e nova pode surgir se não há um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BONFITTO, 2009, p. 178).

A cada dia, percebíamos o quanto o campo-espço teatral, inspirado no Campo Mórfo, de Rupert Sheldrake, compunha com o que Peter Brook afirmava em suas descobertas a respeito do Espaço Vazio. E isso nutriu os atores em suas constatações sobre a importância do cuidado, da disponibilidade, da lealdade ao se preparar para investigação no campo, como ancoradores ou figuras de presentificação. Naturalmente, fomos entendendo a corresponsabilidade no processo criativo.

Foram realizados campos de situações não presentes no texto, questões anteriores ao texto, como a relação do Anjo com Deus, a relação do Anjo com seus próprios sentimentos; tudo para entender melhor essa figura do Anjo. Muitas descobertas foram feitas nos procedimentos do campo, que nos eram invisíveis quando estudávamos o texto. Por exemplo: no campo, uma característica da infância muito forte aparecia nessa personagem constantemente, principalmente, quando ela havia de reinar na Terra. Também o que, na leitura, interpretávamos como uma atitude ruim de Deus ao deixar o Anjo cair, apareceu uma forte relação de amor entre essas figuras nos campos.

A questão do presente-vazio era bastante questionada no CEPECA, em relação a qual preparação era feita para se atingir esse estado. Então, foi aplicada uma série de exercícios de relaxamento e esvaziamento como preparação para o campo de possibilidades, que consistia em uma automassagem e em alguns exercícios da filosofia oriental. Alguns campos não davam certo, se mostravam confusos, e algumas percepções surgiram a partir daí, sobre como o estado do ancorador e das figuras de presentificação (registros e pensamentos pessoais, sentimentos em desequilíbrio...) interferiam diretamente no campo. Quando havia desconexão do estado de prontidão, o campo não tinha qualidade, ficava tendencioso, confuso. Por isso a importância do pensamento claro e certo do ancorador, da qualidade do seu toque e do estado de prontidão e esvaziamento das figuras de presentificação, como também do ancorador.

Muitos campos foram feitos para o entendimento e criação da primeira cena. Todas as ações e sentimentos eram anotados, compartilhados e discutidos com o grupo e levados à experimentação consciente dos estados e ações surgidos no campo. Sendo uma personagem feita por todos, havia a opção de fazer a mesma ação ou variar entre outras que apareciam, porém sempre no mesmo estado/sentimento.

Certa vez, no CEPECA, apresentaríamos um campo-espço teatral que seria usado para a criação da segunda cena. Todos sabíamos que faríamos o campo dessa parte do texto, já pré-estabelecida anteriormente. Essa parte só foi revisitada pelo ancorador e não pelos atores que fariam as figuras de presentificação. Porém, a ancoradora não se atentou ao que deveria ser estudado e ancorou outra parte do texto como sendo a segunda. Acabou que o campo foi inutilizado, pois não poderia ser aplicado em outra cena. Como a ancoradora não revelou a confusão feita, a cena foi montada com base naquele campo e a sucessão de acontecimentos estava confusa e muito vaga. O que houve no chamado campo da segunda cena não condizia com a parte do texto que deveria condizer, mas sim com outra. Depois, a pesquisadora dialogou com a atriz e lhe fez alguns questionamentos. E, assim, descobrimos que a atriz não ancorou a parte que deveria ser ancorada. Descartamos essa vivência e tivemos de refazer o trabalho.

A partir dessa experiência, chegamos à conclusão de que as ações e sentimentos de um campo só poderiam ser usados para a criação da cena específica que foi a base para aquele campo específico. E, se fossem usados em outro campo, entrariam como repertório posterior do ator e não como elemento extraído do campo. Tenho refletido a esse respeito e não encontro uma resposta definitiva. Quando defino

uma investigação é porque algumas lacunas devem ser preenchidas, uma vez que não há explícitas informações oferecidas pelo texto ou porque há um interesse em aprofundar uma informação oferecida. Entretanto, aprofundar pode desvelar, para nós, vários elementos invisíveis presentes no texto. Muito bem, temos aqui algo claro: investigar algo específico sobre uma cena específica. Mas a experiência nos mostrou que alguns gestos, algumas ações apresentadas em um campo também apareceram no trabalho do ator em outras cenas.

Pergunta ao ator: “Você colocou isso por uma criação sua /espontânea dentro do seu processo pessoal de composição da personagem, ou você está utilizando elementos surgidos em outro campo para outra cena, ou ainda uma coisa e outra?” Dúvidas, questionamentos... resposta da atriz Carolina: “Minha escolha é consciente. Eu gostei do que surgiu e por algum motivo não utilizamos na cena. Então guardo como repertório para mim e uso quando achar que devo e que faça sentido. Eu ressignifico e tem dado certo.” Os outros atores concordaram. Mas ainda me questiono: “Se o campo é específico de uma cena, como o utilizar em outra?” Resposta da atriz Geovana:

O campo traz, de maneira não racional, muitas informações que os atores não teriam em seu repertório artístico, pela idade e experiência de atuação na área. E mais, a história é uma só. Mesmo que o critério seja separá-la em cenas para a investigação, ainda não sei por qual motivo, mas me parece que a história toda tem uma frequência viva quando agimos no campo.

Assim, podemos constatar que há evidências de que, ao abrir um campo, mesmo que a investigação seja sobre uma determinada cena, o ator-investigador traz consigo o registro do texto como um todo e, de certa forma, ele contamina o espaço do campo com o conteúdo total da história e não somente da cena em foco para a investigação. Não tenho como comprovar se é esse o motivo, mas os atores têm usado as criações que nasceram durante uma investigação em outras cenas do texto. O correto seria manter os critérios combinados, de acordo com os quais usamos do campo aquilo que foi investigado na cena escolhida para esse campo?

Analisamos e concluímos que uma coisa não elimina outra. Os atores entenderam como repertório artístico, a partir da experiência do campo, a possibilidade de usarem o que foi produzido em um campo específico de uma cena em outras situações. Basta que ressignifiquem esses conteúdos de apropriação e os mantenham como repertório artístico, para, no processo criativo, poderem usá-los em outras cenas.

Inclusive em outro trabalho que não necessariamente o da pesquisa. Isso me faz pensar que o campo potencializa a capacidade criativa e prepara o ator-criador, oferecendo repertório artístico para sua profissão e não só para algo específico, apenas enquanto procedimento para a realização de uma cena.

Poderíamos discorrer sobre infinitas possibilidades de criação a partir desse procedimento, o que nos surpreende e encanta ao mesmo tempo, porque as possibilidades são, de fato, infinitas.

Na medida em que o cogumelo e a psique humana tem tido uma relação simbiótica, as experiências induzidas pelo cogumelo na consciência humana estão no campo mórfico dessa relação simbiótica. Portanto, tais experiências poderiam ser veiculadas pelo cogumelo (ABRAHAM; MCKENNA; SHELDRAKE, 1994, p. 110).

Acreditamos que a citação acima reforça o que concluímos. Da mesma forma que o cogumelo carrega informações de relação com a consciência humana dentro do Campo Mórfico, o ator carrega as informações coletivas do texto em uma cena específica, dentro do campo-espço teatral. Portanto, aquilo que entendemos ser único de uma cena pode ser coletivo e usado em outras cenas.

No tocante ao “teatro sagrado”, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível tem diversos níveis. No século XX conhecemos de sobra o nível psicológico, essa área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase todo teatro contemporâneo aceita o grande universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Este nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o teatro sagrado. “Teatro sagrado” implica a existência de algo mais abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contêm fontes de energias extremamente poderosas (BROOK, 1999, p. 49).

As duas citações mostram que, neste momento, claramente podemos apresentar um laço firme entre os autores de referência nessa pesquisa e o recorte escolhido de cada um: Campo mórfico e o “teatro do invisível tornado visível”. Criamos um procedimento chamado campo-espço teatral, que contempla o desvelamento do invisível proposto por Peter Brook associado ao invisível já presente no espaço exposto por Rupert Sheldrake. Há evidências, em nossa prática, de que esse invisível desvelado seja o mesmo e que esse “tornado visível” é uma ferramenta potente para a criação do trabalho atoral. O texto dramático seria o todo aparente, e o procedimento

criado a partir dos recortes, um caminho para desvelar os invisíveis, os inaparentes da história.

Com isso, voltamos a fazer experimentações focando na coerência dos acontecimentos da história. Muitos encontros também foram dedicados à lapidação das cenas criadas, não sendo feitos mais campos. No final de 2014 e início de 2015, a atriz Sandra, precisou se ausentar da pesquisa por um período.

A jornada continuou com a lapidação da primeira e segunda cenas.

1º semestre de 2015

Atores: Amanda Letícia; Yago Marçal, 18 anos; Carolina Otoni; Thayná Medeiros; Danilo Miniquelli, 25 anos; Reinaldo Rodrigues; Rafael Pinto, 26 anos; Geovana Vieira, 22 anos; e Fábio Lemmos, 36 anos. A saída de atores e entrada de novos não interferiu no andamento da pesquisa, mesmo porque, como já dissemos, o texto escolhido tem apenas uma personagem. Pudemos notar que a qualidade artística individual é diferenciada, o que nos revela, conseqüentemente, que os procedimentos têm contribuído muito com a formação do artista em experimentação nessa pesquisa. Contudo, a qualidade artística do espetáculo pode ser atingida, uma vez que também notamos que o exercício desse ator deve ser contínuo para que também haja maior qualidade em seu trabalho. Assim, a cocriação feita até então foi compartilhada pelos mais antigos, e as experiências do campo de possibilidades foram feitas com os mais novos. E o que mudou foi a qualidade artística das cenas, por conta do trabalho individual de cada ator.

Continuamos desenvolvendo a pesquisa, aplicando os elementos que surgiram nos campos e dialogando sobre as duas primeiras cenas. Elas já se mostravam diferentes de como eram em 2014, em decorrência do olhar e da sensibilidade da direção, que, além de usar elementos dos campos, também explorou a sua percepção estética e a partilhou com o coletivo de atores, sem excluir a potência apresentada a partir dos procedimentos. Muitas vezes, ao experimentarmos novos campos das mesmas cenas, conseguíamos substituir ações e sentimentos, por serem mais condizentes com o contexto, do ponto de vista ético e estético. Até mesmo as

músicas selecionadas para a trilha sonora foram inseridas e pensadas a partir das discussões e estímulos dos campos.

Como sempre discutíamos o texto – aliás, essa é uma qualidade do campo- espaço teatral –, ele provocou várias reflexões sobre o seu conteúdo, uma vez que informações suas não visíveis apareciam nos campos. Tivemos, nessas discussões, uma nova visão do texto sobre a personagem Anjo. Esse é um texto que fala, sobretudo, do amor. Os campos eram muito esclarecedores, para nós, no sentido de descobrirmos mais sobre a personagem. Muitas imagens significativas surgiram: a profunda dor do Anjo, o caos, suas asas quebradas, a atmosfera terrestre, mundana. Apesar de toda a força das palavras e discursos inflamados presentes no texto, no campo, essa personagem sempre se mostrou altamente frágil, em uma casca ilusória de poder e profundamente tocada pelo amor.

Ainda no primeiro semestre de 2015, fizemos uma experiência até então inédita nos procedimentos. O campo da segunda cena foi realizado no próprio CEPECA, com a participação direta de pesquisadores que estavam presentes no dia, para quem fizemos o convite. Dois deles se prontificaram a passar por essa experiência dentro das condições básicas do campo: não sabiam o que, nem quem iriam presentificar. Eles foram figuras de presentificação ancoradas pelo ator-ancorador da investigação, que teve como estímulo a parte do texto que envolvia a cena do reino. Foi um processo interessante, pois os pesquisadores contribuíram muito conosco em ações e sonoridades vocais, que foram aproveitadas posteriormente pelos atores para compor a cena.

Em um dado momento, a pedido do orientador desta pesquisa, foi sugerida a criação de um prólogo para melhor entendimento do texto. O prólogo foi feito pelos atores Rafael e Geovana, inspirados na nossa própria adaptação, nas fontes filosóficas e em poemas Sufi e do poeta persa Rumi. Inicialmente, o prólogo foi apenas lido dramaticamente pelos dois atores antes do início da primeira cena. Então, mais uma vez, o orientador sentiu a necessidade de que, fora prólogo, houvesse uma cena entre Deus e Anjo que mostrasse o motivo da queda. Isso impulsionou toda a dramaturgia.

Além da criação das cenas do texto já pré-estabelecido, os campos também nos possibilitaram a criação de uma dramaturgia própria. Pois, a partir dos esclarecimentos surgidos no campo de possibilidades, nos foi plausível pensar na busca e criação de textos a serem inseridos, como, por exemplo, a cena dos motivos que levaram à queda. Exploramos, no campo, quais motivos levaram Deus à expulsão

do Anjo. Colocamos uma atriz como Anjo, um ator como Deus e mais alguns como a “expulsão”. O texto base, a essa altura, já demonstrava mais complexidade e, ao mesmo tempo, o preenchimento de informações que o deixaram mais completo do que o anteriormente trabalhado.

O campo para essa investigação foi inovador, na medida em que, no lugar da proposta de manter apenas um ancorador por ancoragem, optamos por dois ancoradores ao mesmo tempo, cada qual investigando questões próprias sobre suas personagens. Colocamos todos os outros atores como figuras de presentificação, e cada ancorador escolheu, entre os que estavam no campo, os que seriam suas capturas para a investigação. Rafael e Geovana ancoraram para descobrirem mais sobre a relação entre Deus e Anjo. A partir dessa ancoragem, os atores em diálogo coletivo compuseram a proposta de cena e a apresentarem à pesquisadora. Sendo apenas uma personagem, os atores participam de todas as cenas. Entretanto, a cena de Deus com o Anjo foi feita apenas pela Geovana e o Rafael, que trabalharam separados dos demais atores nessa cena. Porém, as discussões pós-campo foram feitas com todos.

2º semestre de 2015

No início de agosto, algumas mudanças foram realizadas na estrutura do grupo. Entrada da atriz Jessica Fazzio, 22 anos, e saída do Danilo; Rafael teve de se ausentar por um período e foi substituído pelo Reinaldo em cena, que passou a fazer a personagem Deus. Reinaldo se utilizou dos mesmos caminhos de composição da personagem que o Rafael havia usado, ou seja, revisitou o campo gravado e levantou elementos que poderiam ser acrescentados, como também utilizou os que já havíamos levantado quando montamos a cena.

Ao longo do tempo, foi perceptível que a preparação para o esvaziamento estava cada vez mais eficaz. Foi criada uma rotina, que se tornou orgânica e ritualística para o grupo. Dispostos no espaço de preparação, naturalmente, formavam a estrutura de círculo, bem simbólico, e assim que constatado, esse formato virou ritual.

Dando continuidade à segunda cena, muitos dos discursos do Anjo eram inflamados, mostrando poder e decisão em reinar e deixando de lado as lamentações da queda. Em um dos campos feitos, fomos surpreendidos pela figura de um Anjo infantil, que brincava o tempo todo. Esse campo foi feito por três atrizes, Amanda, Thayná e Carolina. A brincadeira do Anjo nos inspirou a inserir objetos no campo seguinte (nesse dia fizemos dois campos). Pedi que os atores colocassem objetos

dentro do campo-espaco teatral antes mesmo da ancoragem. De todos os objetos postos, os que mais nos chamaram a atençao foram uns bonequinhos miniaturas, especie de soldadinhos que uma das atrizes tinha em sua bolsa e os colocou no campo para o exercicio. Eles foram transformados, ao longo do exercicio, nos homens da Terra em que o Anjo seria rei. O que aconteceu foi que essa figura do Anjo brincava e manipulava esses bonequinhos como se fossem seres humanos de verdade. Desde esse campo, os bonequinhos passaram a fazer parte da cena efetivamente.

A cena criada foi apresentada no CEPECA e o orientador desta pesquisa sugeriu a criaçao de um novo texto para uma cena que se apresentasse como um tipo de critica social. Dessa vez, agi diferente. Eu ja tinha, a meu ver, todas as informacoes necessarias para a composicao da cena, que passou a ser chamada de Critica Social. Decidi dirigi-la sem o estimulo do campo. Algo nao estava dando certo. O entendimento dos atores em relaçaõ a cena era bastante discrepante. Ao manipularem os bonequinhos, os atores agiam ora ironicamente, ora despoticamente, frustrando minhas expectativas. Eu nao conseguia identificar qual era o problema, mas algo estava causando desinteresse pela cena. Eu imaginava que ela seria maravilhosa e poderia ilustrar todo periodo de reinado do Anjo na Terra. E mais, que ela poderia representar a situaçaõ politica e social que viviamos no Brasil.

Decidi, entao, me utilizar do campo para verificar se havia algo nao visto ate entao por mim, por nos. O campo revelou que o Anjo queria brincar de mandar, mas que o seu desejo era voltar para Deus. Foi pedido a um ator (Yago) que escrevesse um dialogo sobre essa condiçaõ do Anjo na relaçaõ com os homens. Uma especie de manipulaçaõ sem objetivo claro do por que do Anjo para toda essa manipulaçaõ. E foi a partir dessas informacoes que o ator se baseou na dramaturgia que criou. Inicialmente, muito tendencioso politicamente era o texto criado. Todos concordamos e foi pedido que o refizessem. Outra atriz se comprometeu a reformula-lo (Amanda) e, na semana seguinte, o texto estava pronto. Nos o experimentamos e nada. Cheguei pensar em excluir a cena, mas me contive. A ideia tinha sido do meu orientador e, de fato, se bem trabalhada, essa cena ficaria muito boa. Resolvi deixa-la descansando enquanto retomavamos outras questoes mais urgentes, como, por exemplo, a linha continua, coerente para o entendimento do texto como um todo.

Apesar do sucesso dos campos, uma frustraçaõ persistia. Havia algo que nao sabiamos identificar, mas que atrapalhava o andamento da cena. As acoes da personagem oscilavam muito, seus estados emocionais pareciam desconectados e isso

era bastante apontado pelos pesquisadores no CEPECA. A trajetória do Anjo não continha uma linha definida de acontecimentos. Foi, então, percebido que a própria escrita da dramaturgia estava confusa e houve uma reformulação do texto, no sentido de torná-lo mais coerente na descrição de uma trajetória clara do Anjo e a cena da crítica social foi refeita mais uma vez. O texto foi dividido em Prólogo, Cena Pai e Filho, A Queda, O Reino, Crítica Social e Redenção. Na Redenção, foi inserido um poema Sufi que encerraria o espetáculo.

Um dia, decidi abrir o trabalho com uma variante criada a partir do exercício de atirar almofadas do Peter Brook. Inspirada por essa experimentação, pedi para a atriz Amanda ancorar um campo onde usaríamos almofadas como aparatos em cena. As almofadas ficavam no espaço do campo de possibilidades e poderiam ser usadas como a espontaneidade as organizasse. Nas figuras de presentificação, foi ancorado a própria figura do Anjo no momento depois de sua queda (depois da reformulação do texto, essa cena passou ser a terceira). As almofadas se transformaram em munições, que eram jogadas de um lado para o outro, como um tipo de extensão de toda a revolta do Anjo. Foi um campo forte. Depois, montamos a cena a partir disso, não com as almofadas, mas com os estímulos internos e físicos que elas provocaram.

Mais um campo foi feito para descobrirmos outros elementos contidos na terceira cena (momento depois da queda). A ancoradora foi novamente a atriz Amanda. Sua investigação baseou-se em querer observar, através do campo, a atmosfera do momento em que o Anjo se vê caído e a sua relação com os outros anjos trazidos por ele na insurreição. A figura específica do Anjo caído (da história) foi ancorada no ator Reinaldo e os outros atores presentes no dia, Carolina, Sandra e Thayná, foram ancorados como a legião de anjos. Aqui, a atriz trouxe, além da dramaturgia, a pesquisa de histórias bíblicas a respeito dos acontecimentos da peça. No entanto, essa montagem foi direcionada para que todas as personagens fossem figuras do próprio Anjo caído (Lúcifer), e a atriz quis, ao mesmo tempo e como que algo quântico, relacionar a história do Anjo e sua legião.

Depoimentos logo após o termino desse campo:

Amanda Letícia – No campo, é possível investigar elementos que estão nas entrelinhas, dependentes de uma interpretação mais subjetiva, como também é possível investigar entendimentos já conhecidos, mas que nos despertam a curiosidade de vê-los acontecer no campo de possibilidades. Foi o que eu fiz. Queria descobrir, no ato, quais foram as sensações e

sentimentos vividos por esses anjos quando se viram expulsos do reino dos céus.

Os atores que participaram como figuras de presentificação já conheciam a história base da dramaturgia, mas não tinham conhecimento do que seria ancorado e pesquisado no campo.

Reinado – Eu só sabia que deveria buscar o esvaziamento e agir de maneira espontânea, com o que me viesse à mente e ao corpo.

Carolina – No momento em que eu fui tocada, eu senti uma angústia, como se eu estivesse perdida em um lugar que eu não conhecia. Cada contato que eu tinha com os outros me trazia um tipo de aconchego e, ao mesmo tempo, eu era incomodada por uma sensação de que ali não era o meu lugar. Em outro momento, eu sentia algo de medo, mas, ao mesmo tempo, de prazer.

Thayná – Eu já conhecia a história, mas não sabia o que eu seria nesse campo. No início, eu senti muito medo, instabilidade. Eu não queria interagir com os outros, eu não queria viver aquilo, eu sentia isso. Quando eu me abri e passei a olhar o todo, a enxergar o que estava acontecendo ali, me veio uma sensação de pena, de dó de mim e dos outros, mas nada me motivou a ajudar. No final, senti algo de empático pela figura da Sandra, me emocionou, mas com os outros eu não queria me relacionar.

Sandra – Quando a Amanda me ancorou, eu senti uma leveza e depois uma irreverência complexa. Era confuso, ora eu queria me encolher, me acolher, e ora eu me sentia suja, queria correr, gritar. Uma sensação de impulsos completamente antagônicos.

Lúcia – É interessante que a Amanda tenha sido a ancoradora desse campo. Mas, se outra pessoa ancorasse o mesmo trecho, outros elementos apareceriam, possibilitando a criação de uma cena diferente.

Amanda – E entre todos esses experimentos, mesmo surgindo elementos diferentes, há sempre algo em comum da história. Então conversamos sobre o que é interessante e juntamos tudo na criação da cena.

Lúcia – O que acontece no campo também serve de estímulo para criações fora, de ações que não surgiram no campo, mas que foram inspiradas por ele.

Nesse mesmo período, a estrutura espacial dos atores em relação ao posicionamento que inicia o campo foi modificada definitivamente. Como anteriormente apresentamos, essa modificação foi para uma organização inspirada na dos átomos, partículas infinitamente pequenas que constituem toda a matéria do universo: tão pequeninas e tão complexas, o “invisível tornado visível”. Pois bem, o átomo se estrutura tendo um núcleo constituído por duas partículas (prótons e nêutrons) e pela eletrosfera, que detém os elétrons. A figura do ancorador toma posicionamento a partir do núcleo, ou seja, ele se posiciona no centro do campo e é a partir da sua vontade ancoradora e da sua interação com os outros (toque) que a experiência do campo de possibilidades acontece. A eletrosfera, região onde os elétrons giram em torno do átomo, que dá forma a ele e o faz se comportar como se fosse sólido, representa o limite do campo de possibilidades e, nesse limite, se

encontram as figuras de presentificação (elétrons). A carga desses elementos, prótons, nêutrons e elétrons, possui características específicas (cargas positivas, neutras e negativas, respectivamente), que possibilitam o total equilíbrio de suas funções no grande vazio em que coexistem.

Já conscientes da complexa trajetória desse Anjo e depois da reorganização do texto e do formato para a disposição das figuras de presentificação dentro do campo-espço teatral, outras ancoragens foram feitas, ainda no segundo semestre de 2015, com o propósito de decifrarmos mais conteúdos para a composição das cenas e reafirmarmos questões ainda duvidosas a respeito do comportamento do Anjo.

Ancoragem do Momento de Reinar: questionamentos sobre o comportamento do Anjo em relação ao abandono de Deus. Essa ancoragem foi feita pela própria pesquisadora. A ideia foi investigar o estado do Anjo ao se deparar efetivamente com o lugar de poder que tanto almejou e sua ligação com Deus diante dessa condição. Vários elementos surgiram e foram úteis para a composição da cena. Sentimento de ironia, uma mistura evidente de mágoa e solidão aliada à incapacidade de reinar. Algumas das ações que foram aproveitadas e facilitaram a composição da cena são:

- 1- *De joelhos para o céu, Amanda deitada de barriga para cima e com as mãos na cabeça da Thayná.*
- 2- *Carolina no chão falando para Thayná sobre o seu sentimento de abandono.*
- 3- *Amanda nos pés da Carolina e emitindo sons em paralinguagem, que estimularam movimentos rápidos e contínuos dos braços.*
- 4- *Amanda inicia um texto: “Eu não morri.” Como resposta, Carolina fala: “Você não morreu.”*
- 5- *Todas caminhando em uma espécie de corda bamba e brincando como crianças imitando uma personalidade poderosa.*

Esse material levantado serviu para a reflexão sobre a incapacidade de reinar do Anjo e a manutenção de uma atmosfera imatura e desequilibrada em seu comportamento. Até então, a análise dos campos era realizada a partir dos depoimentos experienciais das figuras de presentificação, antes mesmo da revelação do conteúdo ancorado. Neste campo, a pesquisadora propôs a inversão do processo de

apresentação: o ancorador revelou os fatos investigados e, depois, os atores deram seus depoimentos. Foi desinteressante essa maneira de abordar a análise, pois percebemos que a apresentação do ancorador sobre sua investigação antes dos depoimentos interferiu na espontaneidade e no olhar das figuras de presentificação sobre a experiência vivida. Os atores, ao deporem, elaboraram seus discursos procurando entrar em consonância com o que havia sido apresentado pelo ancorador. Retomamos, nos campos seguintes, a ordem já costumeiramente executada.

1º semestre de 2016

Em meados do primeiro semestre de 2016, a atriz Amanda saiu da pesquisa. Revisitamos todo o texto e decidimos refazer os campos de todas as cenas, para constituirmos maior repertório de criação, uma vez que nos encontramos na reta final de montagem do espetáculo. O texto já estava dividido em cenas e fizemos, a cada semana, o campo de uma delas. Estendemos esse trabalho ao longo de um mês e meio, pois ensaiávamos uma vez por semana e por duas horas somente. O tempo do encontro foi designado à preparação-esvaziamento e aplicação do campo para as investigações. Coletamos muitas novas informações e as agregamos às anteriores, dialogando sobre alterações que consideramos pertinentes ao processo, uma vez que amadurecemos com ele. Com isso, chegamos a uma definição básica do que seria, em percepção para nós, o verdadeiro sentido do campo-espço teatral. “Se queres saber quem sou, se queres que te ensine o que sei, deixe um pouco de ser o que tu és. E esquece o que sabes” (HAMPATÉ BÂ, 1980, p. 153).

Percebemos claramente que o campo-espço teatral nos tira do controle e nos aproxima da entrega; que ele funciona, mas não sempre; que se há desconcentração, ansiedade, torna-se impossível a doação. Então, não é condição do campo favorecer integralmente a montagem da cena; têm momentos em que apenas um único elemento pode servir, outros 100% podem servir e, ainda em outros (raros), pode acontecer de nada que experienciamos no campo servir para as cenas.

Em março, foi proposto um novo campo para investigarmos a última cena: redenção, amor, consciência, reconhecimento. Nesse campo, foram colocadas música e bexigas, como instrumentos de estímulo... Esse campo foi proposto para o início da cena da redenção. Seguem abaixo algumas observações sobre essa experiência:

Amanda: não sentiu o toque. Sentiu a si mesma, não estava conectada com nada que não fosse ela mesma. Disse estar com a sensação de paz, com o corpo leve.

Na relação com a bexiga, ela se viu na bexiga, como algo que ela deveria cuidar, mas teve de se desfazer dela (furou a bexiga e tentou colocar o ar dentro de si). Veio o barulho do mar e a busca de compreensão. Nostalgia e vontade de cantar. Naturalidade no canto, fluência. O estado do Rafael parecia uma tentação para ela retroceder, mas segurou a vontade de reagir e não cedeu às provocações, nem as tentações.

Rafael: sentimento de suspensão, golpe, forte arrebatamento. Ele não se sentiu conectado a ninguém e não estabeleceu contato visual com as ferramentas propostas. Formigamento nos braços (asas). Descoberta de que era diferente de si e que queria entrar nesse outro.

Fábio: sentiu um peso nos olhos ao longo do toque, querendo dormir; o peso das pálpebras se expandiu pelo corpo todo, que lhe pareceu adormecido. Sensação de atmosfera de sonho e busca de proteção. A bexiga estourada levava à dor; a relação com a bexiga como parte de si.

Jessica: no toque, teve uma sensação de paz e suspensão por um segundo; depois, foi invadida por uma tensão no peito e na cabeça. Isso pesava muito, levando-a em direção ao chão. Irritação com os barulhos, queria silêncio. Não queria contato com ninguém e o contato gerou raiva.

Geovana: no toque, teve uma sensação de paz e pureza. Necessidade de cantar e não sentiu vontade de interação. O ambiente com os estouros das bexigas a influenciou a ponto de se perder. A música da trilha trouxe a ela a paz de novo, aconchego e reconhecimento. Nada a abalava, houve consciência. As bexigas estouradas eram penas. Ela quis recuperar essas penas, mas o fato disso não acontecer não a abalou.

Carolina: não teve sentimento algum no toque. De repente, suas mãos começaram a formigar, a sensação de leveza apareceu e o lúdico surgiu. Na relação com as mãos, as mesmas estavam cuidando de si. Não foi um campo de dor melancólica, nada de angústia. A bexiga tornou-se o interno das mãos, como se as mãos, além de energéticas, fossem mais concretas; e era importante ver as mãos através da bexiga. A música lhe trouxe uma sensação boa, lúdica. A bexiga lhe trouxe muita vontade de explorar sensações e passou a ser uma esfera onde se via sendo ela mesma. A bexiga mostrou quem ela era. A bexiga como uma sombra nas paredes, mas em si, ela é transparente, se vê dentro e fora.

Todos esses sentimentos e sensações registrados ao longo do campo, além dos depoimentos, serviram para a composição da última cena. O campo existe para dar

conta da falta. Quando esperamos algo, não precisamos do campo. Anjo caído – uma metáfora da vida. Olhos de diretora / olhos de pesquisadora. Só interessa o campo se, de fato, queremos investigar algo e não constatá-lo. O que não significa que algo não possa ser constatado.

Ainda em 2016, repetimos alguns campos porque não estávamos totalmente satisfeitos com o resultado, e, muitas vezes, não captávamos inteiramente o campo aparente e inaparente de possibilidades. Ainda continuamos a modificar o texto para sua maior compreensão.

O campo de possibilidades, de Peter Brook, a partir do espaço visivelmente (aparente) vazio, e o Campo Mórfico, de Rupert Sheldrake – espaço (cheio) de informações invisíveis –, garantem a impossibilidade da dissolução da (na) coletividade. Não se cria sozinho nesse processo. Todos são responsáveis por tudo. O campo-espço teatral é o *locus* onde os atores-investigadores podem aprofundar as camadas do texto, descobrir informações sobre as personagens e cenas, que até então se apresentam veladas. É a possibilidade de potencializar, por meio da cocriação, o trabalho de composição de cada ator no processo criativo. Os caminhos que percorremos nos dão a sensação de que tudo é fluir, tudo é fluxo. Todas as relações estão em movimento com relação a tudo o mais. A partilha das experiências, dos depoimentos e das características básicas do Teatro Sagrado e do Campo Mórfico – o ator-pesquisador com seus interesses de investigação das cenas e /ou personagens para o seu trabalho individual –, favorecem infinitas possibilidades criativas. Como amparo, após a experiência do procedimento, assistimos à gravação em vídeo do campo para levantamento de ações e estados dessas figuras em suas relações que sejam úteis para o espetáculo. E, por fim, discutimos sobre como as escolhas feitas por cada ator podem se relacionar em cena e vamos para a montagem.

Rupert Sheldrake diz que esse lugar da criação nos remete a uma potencialidade que contém tudo que emerge do invisível, e Peter Brook compartilha dessa afirmação, uma vez que esse lugar de criação, onde potencializamos o trabalho do ator na investigação, pode ser aquele “invisível tornado visível” do Teatro Sagrado, em desvelamento das lacunas do texto no processo espontâneo da experiência cênica.

A seguir, um exemplo de anotação de um dos atores durante a experiência como ancorador em um dos campos:

Anotações Ancoragem 23/05

Fábio: Deus - região ancorada "coração"
Thayna: Deus - região ancorada "retes"
Renaldo: expulsão - região ancorada "cabeça"

Movimentações

Fábio

- Mãos sentadas / Soldado
- Gesto de sufocamento / piscar ^{• juntos}
- Gangorra com o corpo
- Deus deitados / Anjo em pé na parede
- Fábio Carol
- YIN YANG
- Crucificação em pé
- Fábio e Carol
- YIN / YANG Fábio e Yago deitados
- no chão

Thayna

- Gesto apavoramento
- boca
- segura a base
- (pis) do Fábio
- deitada no chão
- Anda para trás
- mãos na cabeça
- De joelhos ela
- e Fábio tiram
- corações
- contemplação / trono
- Thayna foge da
- expulsão / deita
- no chão
- Anima os bancos
- Esconde-se e
- medita atrás dele

Renaldo

- Lambaleia
- Perique Thayná
a sufoca ditada
no chão
- Laminha Arcade
- Imagem "garçula"
observa
- ~~Guia~~ Gira no banco e cai
- Ki e vestiga
- Banca batendo os pés
bem fortes na parede
- Laminha pelos contos e si
- É amastado como uma
cruz pelo Anjo (Yago)

Abaixo temos outro tipo de anotação referente aos procedimentos do campo-espço teatral:

Duração total do encontro: 2h30min.

Procedimentos: realização de dois campos.

Antes de ambos os campos, os atores e atrizes realizaram os exercícios do fluxo de energia e do acordar o corpo, com a automassagem, os oito movimentos e remar o barco, seguidos do esvaziamento através do abraço da árvore (meditação e pé). Duração: aproximadamente: 50 min.

Campo-espço teatral 1: referente à cena 3 – O Reinado

Duração: aproximadamente 50min.

Procedimentos: um ancorador (Carolina) e três figuras de presentificação (Thayná, Geovana e Reinaldo).

Neste compo-espço teatral, a escolha do local do toque foi aleatória e decidida no momento da ancoragem, quando o ancorador já estava diante de cada figura de presentificação.

Em uma das figuras de presentificação (Thayná, que foi tocada nos ombros com contato visual) foi ancorado *O Reinado*.

O momento do reinado não é confortável para o Anjo. Ele tem uma sobrecarga, apesar de parecer que esse era o seu objetivo – reinar –, estar acima de Deus. Embora ele tenha apresentado certa dureza, vontade de dominação, demonstração de poder no campo, esse momento oculta questões não desveladas pelo conteúdo do texto. O Anjo tem muita fragilidade interior e mostra poder exterior, pois não quer deixar que transpareça a dor e o medo que o acompanham. É o momento em que ele se dá conta de que não há saída – ele deve reinar. Algumas questões foram levantadas a partir daí, que nos remeteram diretamente ao texto.

Questionamentos: “Que tipo de rei serei/estou sendo? Consigo reinar sozinho? Com quem poderei contar?”

O Anjo conclui não ser fácil reinar e que Deus, sim, reina só e não precisa de mais ninguém para fazê-lo. Nesse momento, o Anjo sente-se fragilizado e carrega consigo a preocupação e a dúvida se será mesmo capaz de reinar sozinho. “Tu agora reinas só.” Esta é a fala do Anjo, pois, nesse momento, ele se dá conta de que não tem ninguém com quem possa contar a não ser ele mesmo. Isso o leva a um comportamento infantilizado e ele prefere brincar a reinar. Apesar de todo o orgulho, a força e o poder que o Anjo parece ter nesse momento de reinado, quando ele diz: “Adeus. Vou a meu cargo, tirano por fim. (...) Preferimos reinar no inferno, a vileza de sermos nos céus escravos”, ele está tomado pelo medo de reinar e falhar.

Tal procedimento nos mostrou que essa postura é só uma armadura para esconder o que de fato ele sente: dor e medo. Portanto, esse não é um momento fácil e de dominação para ele, no qual se sente poderoso. Na verdade, ele está em um momento de descoberta e conscientização de sua incapacidade de reinar.

Em outra figura de presentificação (Geovana, tocada nos pulsos com contato visual), foi ancorado *O Enforcado* (décima segunda lamina das cartas do Tarô) apareceu como uma imagem significativa no campo. A oscilação entre a dor e os momentos de brincadeira foi trazida para o Anjo pela figura de presentificação dentro do campo-espaco teatral, quando ele está transitando no limbo e tomando contato com a questão da morte: “Eu não voltarei mais, não é? (...) Eu estou morto. É inútil chorar por mim. De que adianta ter asas se não se pode sentir o vento.” A figura que presentificou o Anjo passou boa parte do tempo à mercê do destino, se movimentando quando era impulsionada por alguma outra figura de presentificação. Isso, em certo momento, caracteriza a inação do Anjo diante da tomada de consciência de sua solidão e da dúvida com relação a ele próprio. Tudo isso seguido do momento de aceitação de sua condição, representado por uma dança que surgiu no campo, mostrando que *o Enforcado* saiu da condição de suspensão e passou a caminhar em direção à redenção: “Toma, não preciso mais disso.” Ele, então, começa a entender o renascimento e retira suas asas.

A Rejeição a Deus foi ancorada na terceira figura de presentificação (Reinaldo, tocado no peito e nas costas, sem contato visual). Da mesma forma, a escolha do local do toque foi aleatória e decidida no momento da ancoragem, quando já se estava diante da figura de presentificação.

Essa figura trouxe a dor que o Anjo sente ao rejeitar Deus. *A rejeição a Deus* vem tomada por ironia, como forma de esconder a fragilidade e a dor que ele sente. O Anjo sofre por perceber que Deus agiu com muita consciência, sabendo de tudo o que estava por vir: “Eis que acontece, de tudo de certo já sabia, mas assistiu e reagiu como se surpreso. (...) A Queda, O Reino, nada fugia do previsto. (...) Condenou-me a mil anos de solidão preso em meu próprio reino.” Essa dor é transformada em escárnio. A dor de se sentir traído e solitário gera repulsa por Deus: “Não posso acreditar em um Deus que quer ser louvado o tempo todo. (...) Quanto mais longe dele, tanto melhor.” Ao mesmo tempo em que o Anjo sente tudo isso, não sabe como se comportar, o que deve fazer, o que foi presentificado por momentos de brincadeiras, como o Enforcado, em oposição a momentos de atração pelo poder do reinado.

Palavra escolhida por cada ator (figura de presentificação), que representa sua relação com os demais:

Thayná: com relação ao Reinaldo – *medo* (de ambos); com relação à Geovana – *fraqueza* (da Geovana).

Reinaldo: com relação à Thayná – *medo* (de ambos); com relação à Geovana – *leveza* (de ambos).

Geovana: com relação ao Reinaldo – *igualdade*; com relação à Thayná – *autoridade* (da Thayná).

Campo-espço teatral 2: referente à cena 5 – Redenção

Duração: aproximadamente 50min.

Procedimentos: um ancorador (Thayná) e três figuras de presentificação (Carolina, Fábio e Reinaldo).

Foram ancorados *A Lembrança do Paraíso* (Reinaldo); *A Ressurreição do Herói* e *o Encontro com o Sagrado* (Carolina); e *Resiliência* (Fábio).

Percepções – *Encontro com o sagrado* – Leveza, plenitude, ausência de dor, de angústia e de medo. Reflexão e autoconhecimento. Buscar a paz.

3.3 - Depoimentos dos atores envolvidos na pesquisa

Depoimento da atriz Carolina Otoni, 36 anos. Está na pesquisa desde 2014.

Assim que fui tocada no umbigo pela Thayná, senti um peso na cabeça e, em seguida, uma reflexão sobre isso e uma vontade de esvaziá-la, o que consegui quando comecei a andar em círculos. – “Viver é repelir para longe de si tudo aquilo que deseja morrer. Nossa dor vem da distância entre aquilo que somos e o que idealizamos ser.” – A partir daí, senti muita leveza e plenitude. – “Eis a primeira vez em que, em mim, contemplo a vista clara, o coração tranquilo, tinha minha alma, dúvidas perplexas.” – Não senti vontade de interagir com ninguém, era eu ali comigo mesma e bem. – “Não espero retornar... ensina-me a ficar.” – Foi um campo sem peso, sem dor, sem angústia. Senti uma proximidade com oposição em relação à figura que presentificava a lembrança do paraíso; houve identificação com ela, era natural, era bom olhar para sua direção, sem dor, sem medo. – “Passa ave, passa, e ensina-me a passar também.” – A figura que presentificava a Resiliência me trazia uma necessidade de paz, a busca pela paz, e, em certo momento, toquei essa figura para transmitir para ela a paz que eu sentia. – “Nada nos abandona nada nos deixa. A cela é escura e nosso destino é de incessante ferro. Mas em algum canto da prisão, deve haver um descuido, uma fresta. Nada nos abandona, nada nos deixa...” – No final, passei por um momento de reflexão sobre mim mesma. – “E se houver algum tempo de retorno, eu volto. Subirei empurrando a alma com meu sangue até transbordar de novo o coração.” – Senti paz.

A partir dessas anotações, ouvíamos os depoimentos sobre a experiência vivida. Depois, o ancorador revelava sua real intenção de investigação e, finalmente, discutíamos a cena novamente: quais elementos que surgiram seriam utilizados? Assistíamos, então, à filmagem da vivência no campo, pois, em todos os campos, um dos atores ficava responsável por filmar o procedimento para que, por meio desse registro, pudéssemos colher material para a cena. Toda vez que terminava um campo, os atores envolvidos explanavam sobre as sensações, percepções e sentimentos experienciados. Em alguns momentos, gravávamos os depoimentos e, em outros, esses depoimentos eram registrados por escrito pelo ator fora do espaço de ensaio e enviados por *e-mail* para a pesquisadora. Os dois procedimentos de registro foram válidos. A diferença estava apenas no modo de depor. Quando o depoimento acontecia logo após a experiência no campo e era gravado, percebíamos a espontaneidade do ator e a reflexão do coletivo logo após a sua fala. Quando registrados em outro momento,

consideramos ser um trabalho mais reflexivo. As duas formas de registro foram valiosas e bem aproveitadas para a definição do conteúdo a ser explorado em cena.

Depoimento parcial do ator Yago Marçall, 18 anos. Está na pesquisa desde 2014.

[...] Nas três primeiras vezes em que fui ancorado, tive uma dificuldade imensa em me articular com os meus parceiros. O vazio-presente estava bem distante de mim. Inconscientemente ou, em algumas vezes, consciente mesmo, tentava ser lógico naquelas relações estabelecidas pelo invisível, que são catalisadas pelo método e que chegam a um fluxo coletivo, no qual se estabelece esse jogo. E o meu equívoco e, em algumas ocasiões, dos meus colegas também era justamente tentar estabelecer um ritmo ou uma suposição entre as relações, criando um fluxo artificial, que resulta em imagens, ações e sons que possivelmente condizem mais com uma experiência pessoal, devido à influência externa, do que com a situação ancorada...

O trecho acima me fez refletir sobre a percepção da pesquisadora ao se deparar com uma figura de presentificação que está absolutamente desconectada das circunstâncias e que tem como propósito, ao longo do exercício, querer se ocupar de formatos, uma vez que o que garante, de fato, a veracidade do campo é o ator estar presente e disposto a fluir na situação. Mesmo porque, ele não sabe o que irá presentificar naquele momento e, então, o que lhe resta é jogar no aqui e agora, sem limites impostos pela razão. A base para esse procedimento é o estado de prontidão para o desconhecido, como nas palavras de Peter Brook:

No entanto, esse estado de prontidão associado com o vazio representa um forte desafio para o ator: Mas há um preço a pagar: em frente a esse vazio não familiar, vem à tona, naturalmente, o medo. Mesmo quando se tem uma longa experiência, a cada vez que se começa, quando se está próximo do tapete, esse medo – do vazio que está dentro, e do vazio no espaço – reaparece (BONFITTO, 2009, p. 178).

No campo-espaco teatral, pela experiência, ações e depoimentos dos atores, fica evidente não termos controle sobre as ondas lançadas dentro do campo; os atores são simplesmente capturados por elas e por elas agem.

Depoimento parcial da atriz Sandra Ennes, 57 anos. Está na pesquisa desde 2014.

Como atriz-pesquisadora que ancorou, é absolutamente intrigante visualizar a realização do proposto pela afirmação do pensamento, da necessidade de investigar o que falta para a minha compreensão do texto. É muito enriquecedor observar a figura de presentificação realizando ações que se encaixam perfeitamente às nossas personagens. Podem-se amear propostas completas e, quando vemos, lá está a nossa personagem, seu corpo, voz, sentimentos e emoções. E, em minha opinião, trata-se de um instrumento de criação muito rico, pois quando crio sozinha, coloco apenas o meu olhar ou a minha interpretação, mas quando utilizamos o campo, temos a possibilidade de criar através de olhares coletivos, que enriquecem cada vez mais a personagem. A pluralidade de oportunidades para criação advinda desse procedimento é absolutamente encantadora.

Depoimento parcial da atriz Thayná Medeiros, 20 anos. Está na Pesquisa desde 2014: “A cada campo-espaco teatral realizado, torna-se palpável o aumento de potência.”

Depoimento parcial da atriz Amanda Letícia, 23 anos. Esteve na pesquisa de 2014 a 2016.

Fomos ancorados e agíamos espontaneamente. Os sentimentos que surgiam eram muito fortes, e penso que os sentia com veracidade. Se caso esses mesmos sentimentos me fossem propostos anteriormente à ocorrência do campo ali criado, acredito que eu, como atriz, não conseguiria executá-los e senti-los com tanta verdade. A bagagem criativa que emana do campo-espaco teatral é imensa. Ela surge fora de uma linha racional. Eu apenas sinto vontade e executo movimentos, me preencho de sentimentos que surgem sem nenhum tipo de esforço racional.

Depoimento parcial do ator Fábio Lemmos, 36 anos. Está na pesquisa desde 2014.

A minha primeira preocupação, nesse encontro, era conseguir me concentrar no exercício do vazio-presente. No primeiro momento, eu ficava pensando na frase: “Não posso racionalizar.” Mas esse pensamento era mais racional do que ter outras imagens e pensamentos circulando a minha mente. Essa frase ficou um determinado tempo na minha cabeça, alguns segundos ou um pouco mais de um minuto. Após me libertar dessa

racionalização (ou achar que estava livre) e sentir que nenhuma interferência interna me atrapalhava, eu dei um passo à frente. Como foi a minha primeira experiência, a minha expectativa inicial, como ator, era ficar completamente perdido ou tentar construir partituras racionalizadas. Quando fui tocado pelo ancorador, a energia do início da cena permaneceu e era verticalizada, escorria pelos pés e preenchia meu corpo de baixo para cima. Meu corpo recebeu uma energia de jogo de oposições: positivo e negativo, forte e fraco, inferior e superior etc. Eu fazia a ligação entre esses diferentes polos, me preenchendo e me esvaziando das energias que circulavam em cena. Esse trabalho ampliou meu campo de visão como ator, eu enxergava o todo: o espaço, os colegas de cena e a movimentação. Era orgânico, nos comunicávamos direta ou indiretamente. Não tinha a preocupação de preencher o espaço, eu não racionalizava. As coisas simplesmente aconteciam devido ao grande fluxo de energia empregada pelo grupo de atores e o ancorador...

Depoimento geral de todo processo da atriz Carolina Otoni. A atriz se prontificou a escrever um depoimento em que contassem as suas percepções ao longo da sua trajetória como atriz da pesquisa.

Esse trabalho me trouxe uma infinidade de possibilidades de criação. Eu, como atriz-criadora e cocriadora, dentro desta pesquisa, encontrei no Campo-espaço teatral um caminho para entender o texto de forma mais profunda, artística e poética, para descobrir a atmosfera geral e as inúmeras camadas que compõem um texto dramático, respostas para as questões acerca da análise de personagem e para a criação artística da mesma, sendo uma potente ferramenta para a verticalização do papel. Além disso, os gestos e movimentos colhidos dos campos trouxeram uma qualidade superior e mais rápida, no meu ponto de vista, de suprimir clichês e vícios corporais quando comparados a outros métodos de exercícios para atores que conheço. E, mais do que isso, a criação da atmosfera durante a ancoragem e o campo se mostrou ser mais um elemento importantíssimo, que se agrega aos movimentos e gestos não cotidianos relacionados, trazendo uma pulsão de vida, tornando o papel mais interessante e mantendo seu frescor. Acredito que as complexidades humanas e da natureza são as nossas grandes belezas no teatro e que são coisas absolutamente indivisíveis de nós mesmos. A isso se deve a grande riqueza de variação de nuances, da existência de tantas camadas desconhecidas e de paradoxos que encontramos e que compõem os seres humanos. Desta forma, o Campo-espaço teatral é uma tecnologia artística, que une diferentes realidades, relativizando o tempo-espaço, possibilitando ao artista a descoberta dessa singular beleza e deste fino ajuste que é a alma humana dentro do teatro.

Minhas percepções ao longo do desenvolvimento da pesquisa:

Como atriz e figura de presentificação, percebi que, a cada novo campo, eu ganhava mais confiança em realizá-lo e, conseqüentemente, conseguia manter minha concentração sem grandes oscilações na realização do procedimento. O que reforça, para mim, que as investigações sucessivas através do campo aumentaram muito não só a qualidade desses campos como também a da investigação com a descoberta de novas camadas daquilo que se investiga. Anteriormente, nos meus primeiros passos dentro

da pesquisa, acreditava que a potência do que acontecia dentro do campo estava muito ligada à quantidade de figuras de presentificação: quanto maior o número de figuras, mais ruídos e menor a qualidade. Mas, com a evolução da pesquisa, notei que a presença de um número maior de figuras nem sempre resultava em um campo menos expressivo, tendo em vista que os últimos foram realizados com cerca de sete atores e, em todos eles, os resultados foram muito satisfatórios. Desta maneira, acredito que a potência do campo está mais ligada à preparação dos atores, tanto com relação a quem vai realizar a ancoragem quanto aos que serão figuras de presentificação. O ancorador bem preparado, com plena consciência e clareza do que quer investigar, despido de ruídos mentais e concentrado, tende a ter mais sucesso na criação da atmosfera. Fato que foi constatado nas ancoragens realizadas pela Lúcia, que se mostraram, por vezes, superiores às outras. Como ancoradora, a clareza e a pureza daquilo que eu desejava investigar foram cruciais para que eu conseguisse transferir para as figuras de presentificação a minha investigação. E, nas ancoragens que realizei, pude perceber a diferença entre os campos, de acordo com a minha concentração e, novamente, a clareza e pureza da minha investigação. Junto a isso, percebi que o local do corpo a ser tocado nem sempre tinha uma correlação direta com o que estava sendo ancorado, e isso se refletia positivamente no campo, de forma que as figuras de presentificação reverberavam a energia, muitas vezes, em partes do corpo que não correspondiam ao toque, mas sim ao que estava sendo investigado. Vejo, nesses acontecimentos, o sucesso de uma ancoragem bem sucedida, de um ancorador preparado, em uma figura de presentificação também igualmente preparada. Assim, notei também que, após os procedimentos de esvaziamento, o fato de nos posicionarmos em círculo com o ancorador no centro irradiando a atmosfera a ser ancorada antes de tocar as figuras de presentificação, reproduzindo a estrutura de um átomo, elevou a qualidade do campo em comparação com os que iniciavam sem essa estrutura do átomo representada. Momentos de perda de concentração durante o campo começaram a ocorrer com menor frequência quando alcancei o número de aproximadamente seis campos realizados como figura de presentificação. Junto a isso, quando esses momentos de perda da concentração ocorriam, eu conseguia percebê-los com mais clareza do que no início e, assim, dentro do próprio campo, retomar a atmosfera. Eu não encontrei dificuldade em levar as ações e a experiência interna dos campos para a cena. Porém, notei uma dificuldade, em mim e no grupo de atores, durante as cenas, em manter uma comunhão e a atmosfera comum que esse trabalho pede, levando a certa individualidade dentro da cena, que se reflete na qualidade da mesma. Acredito que isso possa ser reflexo da nossa pouca bagagem, a dos atores envolvidos na pesquisa. Assistir aos vídeos das ancoragens para coleta de material para as cenas foi incrível, porque ali tive uma percepção diferente da de ancoradora e da de figura de presentificação, da potência que um campo-espaco teatral pode ter. Ver os atores agindo após a ancoragem, notar a atmosfera criada sem que as figuras soubessem o que havia sido ancorado e ver como elas se conectam entre si e com o tema investigado, mais uma vez, reflete a veracidade desta pesquisa e a potência dessa tecnologia única para a criação artística. Como em todo tipo de treinamento, análise e pesquisa de criação, a realização do campo-espaco teatral demanda tempo de prática de todos os envolvidos para que os melhores frutos sejam colhidos. E, além disso, o campo tem sua potência intimamente conectada com o estudo da dramaturgia e com o trabalho de cada ator.

Depoimento da atriz Jessica Fazzio, 22 anos. Está na pesquisa desde 2015.

Nos últimos encontros da pesquisa (**Anjo Caído**), durante os ensaios, me peguei realizando gestos e movimentos oriundos do campo, os quais eu não havia racionalmente colocado na cena. Quando me observei, já estava realizando o gesto e, então, me lembrei que ele vinha do campo. Penso que, estando inserida na atmosfera da cena, que é oriunda do campo, meu corpo teve o impulso de realizar os mesmos movimentos que realizei no campo. Curioso ou não, alguns dos movimentos e gestos que me marcaram racionalmente e que planejei colocar na cena não foram concretizados; quando percebi, o momento do gesto já havia passado, e eu não havia sentido a necessidade de utilizá-lo em cena. Essa descoberta comprova, para mim, como atriz, a necessidade de o ator desprender-se do racional, uma vez que a técnica e a construção de cena já estão solidificadas, em busca de um trabalho mais orgânico. O próprio corpo me dirá o que cabe ou não na cena.

O depoimento acima foi muito significativo. Ele confirma o que discutimos em algumas ocasiões a respeito daquilo que trabalhamos em cena ser genuinamente explorado no campo-espço teatral ou se existe a liberdade de expressão do ator em explorar outras possibilidades por meio da sua imaginação criativa, oriundas da leitura e do estudo do texto. E o depoimento reforça a nossa conclusão depois de muita reflexão: o ator tem a liberdade de oferecer à personagem elementos oriundos da sua imaginação e elementos oriundos do campo. Não é somente aquilo que surge no campo que poderá ser usado em cena. Cada ator tem um repertório pessoal e deve respeitá-lo tanto quanto respeita os estímulos criativos que o campo lhe oferece. Todavia, esse depoimento comprova que o campo tem forte influência sobre as infinitas possibilidades criativas do ator, potencializando seu trabalho criativo e enriquecendo seu repertório artístico.

Depoimento da atriz Geovana Vieira, 22 anos. Está na pesquisa desde 2014.

Eu, como atriz, acredito que uma das maiores dificuldades do ator seja fazer as ações de uma personagem. Utilizando o Método das Ações Físicas, de Constantin Stanislávski, parte-se do pressuposto de que é através dela, a ação, que o ator precisa criar e, somente depois, inserir as falas. Esse foi o método pelo qual aprendi a atuar e, portanto, sinto ao memorizar um texto sem antes saber quais ações fazer. O campo é um grande facilitador para o ator nesse processo. A partir do momento em que temos os gestos, as ações – as quais, muitas das vezes, por serem espontâneas, com a ausência do

racional, fogem do cotidiano –, nos dá grande ajuda para o processo de criação. Lembro-me que deveria montar o prólogo juntamente com a primeira cena do **Anjo Caído** com meu colega Rafael. E, como havíamos realizado o campo, extraímos dele sensações descritas pelos atores que o fizeram, gestos e também uma nova interpretação para as personagens em questão. Já tendo essa base, o texto inserido posteriormente fica mais vivo e orgânico, aproximando-se mais da verdade cênica.

3.4 - Fotos do processo

Automassagem.

Giro dos pés.

Oito movimentos.

Remar o barco.

Abrço da árvore.

Esvaziamento.

Ancoragem.

Campo-espço teatral.

Campo-espago teatral.

Campo-espago teatral.

Campo-espago teatral.

Pulo com giro de 360°.

Observar pelas costas, exercício de percepção.

Exercício das almofadas baseado em Peter Brook.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Foto do espetáculo **Anjo Caído**.

Considerações Finais

[...] invento em mim o sonhador [...] (Milton
(Nascimento e Ronaldo Bastos)

Teatro é uma experiência complexa, que pode levantar pontos de todos os lados e, ao mesmo tempo, dimensionar muitas camadas de informação. Se existe a opção de ser ator, alguma coisa deve ser feita. Como despojar o seu tempo, o seu olhar para se dedicar verdadeiramente? O que nessa obra me toca? Ouvir o teatro, silenciar. Tempo de encontro.

Vários pontos, ao longo de um processo, não são tão evidentes e talvez nisso esteja o segredo. Escuta. O ator precisa doar-se ao tempo de apreensão do que se apresenta aqui e agora. Respostas imediatas nem sempre são respostas. Que lugar é esse de não se reproduzir ditados, mas de se produzir poesia?

Mesmo como a arte da efemeridade, o teatro deixa marcas. É parte da profissão a dor, o fracasso, a frustração. Criar dói.

Teatro é pensar a realidade por meio da ação. Fazer o que o texto descreve é teatro? E a subjetividade? Artista *versus* reprodutor. Todo conceito tem de estar em movimento, senão não serve. Ele deve ser material de jogo.

Gostaria de pontuar que, ao longo desta pesquisa e refletindo nas disciplinas cursadas, pude enfrentar a minha fuga do campo binário e, por muitas vezes, entender que o teatro mostra-se muito mais para mim no “E” das relações que no “OU” delas. Penso que, quando exercemos a força do “E” no teatro, desenhemos asas para as infinitas possibilidades de ser do ator, e as ideias – muito mais que os atores – reverberam-se e multiplicam-se, iluminando as potencialidades durante o processo criativo, pintando de múltiplas cores **E** preto **E** branco o olhar, a imaginação do espectador.

Quem sabe, a partir daí, semelhante ao bambu – a grama que deu certo – o teatro, que é coletivo, entrelace os seus nós e fique trançado no “EU **E** TU”.

De acordo com as palavras *capturadas* de uma fala da professora Maria Thais Lima Santos em sala de aula: “A personagem só é verossímil se ela tem o seu tamanho, isto é, se ela cabe somente em você e forma-se naquele que não é você.” No campo-espaco teatral, a personagem não existe, o que existe são as situações. Experimenta-se a situação da personagem e não se representa a personagem. O teatro

não passa pela verdade da realidade, mas pela fé no que se vê, e cada ator vê com os olhos que tem, e cada ponto de vista é a vista de um ponto. Para mim, o processo de experimentação do ator é a manifestação concreta do ciclo contínuo dos opostos em valor da diversidade. Dentro e fora ao mesmo tempo, ética e estética.

“Céu em cima, céu embaixo. Estrelas em cima, estrelas embaixo. Tudo que está em cima está embaixo também. Entende isto e rejubila-te!” (NICHOLS, 2000, p. 291). Isso me remete à teoria do Campo Mórfico em minha pesquisa, que acentua a relação entre os atores e expressa o reconhecimento de uma interdependência com uma voluntária doação no processo de cocriação, que está de acordo com a natureza do teatro e não apenas com os impulsos pessoais. Como disse no texto escrito e sinto necessidade de reforçar, o Campo Mórfico é um lugar impalpável, que atravessa o tempo-espaço e contempla o patrimônio coletivo de uma espécie. Portanto, tudo que é individual, como parte do todo, está em ressonância com o todo. A memória não é observada como uma função ou conquista pessoal do cérebro, mas como inserida em um campo de memória, no qual nos colocamos como um rádio, no meio de ondas radiofônicas. Nessa direção, ao longo de sua história, o teatro pôde constituir-se como um campo de relações, informações e memória – um Campo Mórfico –, do qual cada ator faz parte e, como tal, tem potencialidade para acessar as informações presentes, independentemente de quando (tempo) e de onde (espaço) os eventos ocorreram.

EU E TU? Ator E personagem? A personagem não existe e só passa a existir a partir da composição do ator. Ou, conforme o que entendi das palavras da professora Maria Thais em sala de aula:

Coexistência – a alma do ator não é a alma da personagem –, nas circunstâncias elas se assemelham. EU nem Ele = TU. O que eu sou na vida não é necessariamente o ser ator. A personagem não pode se reduzir a mim. As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa.

Em conversa com a referida professora quando realizei sua disciplina de pós-graduação na ECA/USP, fica evidente que o teatro promove muitos partos e que como, no meu entender, Maria Thais disse: “é orientando o parto que as coisas acontecem.” Cada ator tem o “seu tamanho”, “a sua espessura”, um “formato” e uma quantidade de ferramentas diferente do outro. Então, nesse caso, não existe quem

ensina, existe quem aprende. Se não há quem queira aprender, não há quem possa ensinar.

O campo, dentro desta perspectiva, tornou-se mais uma ferramenta para o trabalho do ator. Peter Brook, em um abraço carinhoso com Rupert Sheldrake, compusera as possibilidades para eu enxergar avarandados caminhos para a criação. Pensamos que ambos foram fundamentais para que, dentro do Espaço Vazio, se espalhassem sementes criativas, que, uma vez morridas, germinaram bons frutos.

De verdade, essa trajetória teve seu começo pelos caminhos da intuição e foi maturando lentamente pelo curso do rio até desaguar no mar.

Após tanto tempo de trabalho, a fim de instrumentalizar atores para a descoberta e a experimentação do vazio-presente no aqui e agora da ação teatral e também de aplicar os procedimentos como caminhos inovadores de composição de cenas e personagens, nós ficamos fortalecidos e fomos à busca de encontrarmos meios de potencializar o processo de cocriação ao longo da pesquisa.

Ao experienciar o campo com o propósito de desenvolver a potência criadora do trabalho do ator, percebemos que este passou a valorizar o seu processo individual em busca de uma significação pessoal e a entender que sua criação artística foi essencialmente coletiva.

Esse trabalho encontrou a sua identidade. Quando percebemos, estávamos construindo as cenas e descobrindo novas possibilidades de compor personagens. O fato de ter sido um trabalho radical de cocriação nos permitiu enxergar o quanto o desapego e a fluidez nas relações foram fundamentais para o enriquecimento e desenvolvimento das cenas.

Essa experiência nos arrebatou e nos permitiu reconhecer que muita coisa é possível desde que haja crença e amor naquilo que fazemos.

A parceria com o CEPECA enalteceu o meu coração e me fez refletir ainda mais sobre a importância do trabalho coletivo e confirmar que teatro não se faz sozinho mesmo.

Eu não entendo nada de biologia e Rupert Sheldrake foi um grande parceiro nesse período, ao lado de Peter Brook. O tempo foi nosso melhor alimento, nosso bem de grandeza.

Essa jornada me fez refletir sobre o trecho final do poema do Rumi que se encontra na última cena do espetáculo que montamos ao longo da pesquisa. “Somos noite e dia, o Visível e o Invisível... Somos a alma do mundo” (2012). A partir desse trecho, me pergunto: “Qual é a alma do mundo para mim?” A alma do mundo pode sentir a vida finita do sol e pode agora, nesse momento, estar tentando construir um barco salva-vidas para si mesma, para cruzar o espaço rumo à outra estrela, como meio de sua sobrevivência. Rumi diz em seu poema: “As estrelas puseram-se em círculo e nós no centro dançamos com elas... girando e girando essa roda dissolve todo e qualquer apego...” (RUMI, 2012). Poeticamente, posso afirmar que a alma do mundo se encontra em comunicação conosco no momento culminante da humanidade. Tudo está sendo roteirizado com um propósito e em direção a um alvo não vislumbrado por nós, mas ligado à sobrevivência de tudo e clamando por um remodelamento humano, porque “o que quer que pensem de nós em nada parecerá com o que somos” (RUMI, 2012).

Às vezes, penso o teatro assim, os pesquisadores em trabalho para a formação do artista teatral, assim – os artistas – como a alma do mundo. O artista pode sentir a vida finita da personagem e pode agora, nesse momento, estar tentando construir um universo imaginário para si mesmo, para cruzar o espaço rumo à outra estrela, como meio de sua sobrevivência. Exatamente seres que sabem que a Arte existe desde que o ser humano existe e que cruzar o espaço pode ser reencontrar o seu tempo para as novas criações e nutrir a humanidade. A imaginação, a criatividade, a inspiração necessitam se erguer diante da morada humana e ascender em coragem para prosseguir.

Ah, e o vazio-presente durante o experimento dentro do campo-espço teatral? Esse lugar do ator aliado ao campo de possibilidades foi, até o momento, a resposta à junção da experimentação em torno da teoria do Campo Mórfico, de Rupert Sheldrake, e do Espaço Vazio, de Peter Brook. E creio: ele poderá ser capaz de revelar um caminho espontâneo e cocriativo embarcado no universo pedagógico e metodológico

da expressão verdadeira do ator; e associado a uma experimentação cênica, poderá fortalecer o processo de desvelamento da alma do artista teatral.

Pergunto aos atores que aceitaram seguir essa jornada comigo ao longo desses anos: “O que é teatro?” E sabemos, em diálogo, que a cada dia nos deparamos com respostas diferentes. O teatro é um espaço onde nós desaparecemos e alguma coisa acontece ali. É um lugar de possibilidades, sobretudo e sobre tudo, onde a reflexão sobre a vida está sempre presente. Arriscamos afirmar, hoje, ser o único lugar de diálogo ainda possível entre os seres humanos. Ele é movimento. Enfim... como definir o que está sempre em movimento?

Isso tudo que pesquisamos ao longo desses poucos anos de estudo me leva a concluir que os procedimentos utilizados como ferramentas técnicas para a composição das cenas e das personagens foram fundamentais para o ator desenvolver sua criatividade, entrar em contato com a sua capacidade artística, e o mais precioso foi a conquista diária. Cada um pôde perceber seu crescimento artístico e humano – dia a dia –, nutrindo-se da consciência de que, por esse caminho, só se faz teatro considerando a sua efemeridade, sua coletividade intrínseca, presente como seu atributo essencial (para nós, não há como fazer teatro sozinho). E mais, o ator pôde reconhecer que a técnica adquirida não se encerra em si mesma. Há um trânsito evidente em que o ator entende que não somente a técnica, mas algo invisível acontece durante a atuação, que deve ser respeitado.

O campo-espaço teatral possibilitou ao ator entender sobre as situações propostas no texto e que elas devem ser exercitadas com disciplina. O exercício de experimentar-se em cena pela situação mais do que pela personagem é estar de acordo com a proposta do agora, agir de acordo com a natureza – espontaneamente – sem submissão às convenções e regras estritas de atuação. O desconhecido e o invisível foram nossos desafios cotidianos.

Discutir os campos em grupo e revisitar as situações do texto, além de integrar os nossos olhares sobre o conteúdo, desvelou a nossa generosidade e sinceridade na relação com o outro, e assumimos a perspectiva de que se pode aprender e se tornar um ator fiel, fazendo-se guias uns dos outros. A reciprocidade governou nossas ações e nos aproximou da verdadeira natureza artística cultuada nessa pesquisa: o desapego

da personagem, das suas próprias criações. Tudo foi compartilhado pelo bem do coletivo.

A questão do vazio no trabalho do ator ainda nos arrebatava: qual é o vazio que o ator concede à personagem? Para Peter Brook, pode ser a meditação. Para mim e para os atores que participaram desta pesquisa, ainda permanece o possível encontro com o esvaziamento, mas o vazio em sua plenitude, nós não o atingimos. Contudo continuaremos essa busca. A inquietude quanto a esse estado permanece como um objetivo a ser alcançado. Decidimos por não fixar pensamentos e idéias sobre isso, pois assim daríamos um passo atrás. O nosso maior foco foi *caminhar*. Devemos sempre criar alguma coisa, inovar, permitir o movimento que o teatro naturalmente promove e potencializa em nossa existência. Cada um a seu modo, pois cada um tem uma história. O importante é estar sempre em desenvolvimento. O apego e a posse são um problema da natureza do ser humano. Ao longo dessa trajetória, percebemos que era fundamental repensarmos nossos apegos e inflexibilidades frente à arte e ao ser humano.

Em suma, tudo muda e concluímos: sempre existe alguma perspectiva a partir da qual esse vazio pode ser questionado, o campo-espço teatral pode ser questionado, o teatro pode ser questionado. O que nos valeu de tudo isso, verdadeiramente, é que quando explodimos o nosso conhecimento, atingimos outras pessoas.

Como disse no segundo capítulo: ser artista é uma benção e um grande presente. E, munidos disso, criamos nossos encontros e amadurecemos artistas nesta pesquisa. A Arte necessita criatividade e o processo dessa pesquisa nos levou a crer que criatividade é compartilhar, chamar o artista para ver o artista e chamar o mundo para ver como o artista vê. O teatro é a arte da doação. Em conversa com Carolina Otoni ouvi – *Dentro de mim / renovo-me / quanto mais dentro / mais fora / volto e vou/de mim / para o outro / minha nova / velha alma / entra dentro de si mesmo / e brinca*. Essas palavras me remetem ao estado de potência do TAO, as quais me inspiram compreender poéticamente o campo-espço teatral como uma viagem para o ator dentro e fora de si no processo criativo. Pela exatidão inexata desse ir e vir, penso ser os atores, que se prontificam ao exercício de figuras de presentificação, os que transitam do velho ao novo, dentro ao fora ao dentro de novo. Eles se relacionam entre si com desprendimento que o desconhecido oferece e animam-se na coragem do

proseguimento na crença pelas sensações provocadas pela oposição aparente que leva a uma completude inaparente. Imediatamente me lembrei que Brook fala mais ou menos assim: *aquele que puder experimentar a porta dentro de si mesmo passará através dela com mais intensidade.*

O maior aprendizado está no que acontece entre nós. Ele se instaura sem ser dito. Está na relação. O não dito. O TAO.

Referências Bibliográficas: Sou uma poeira perdida no infinito cosmos.

Livros

ABRAHAM, Ralph; MCKENNA, Terence; SHELDRAKE, Rupert. **Caos, criatividade e o retorno do sagrado**. Tradução de Newton Roberval Eichenberg. São Paulo, Cultrix, Pensamento, 1994.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem** – O processo de criação de “O paraíso perdido”. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Veru, 2010.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – Tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Braga Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator** – Dicionário de antropologia teatral. São Paulo, Campinas: Unicamp; Hucitec, 1995.

BOFF, Leonardo. **Ética e moral** – A busca dos fundamentos. Petrópolis: Vozes, 2003.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível** – Processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2009.

_____. **O ator compositor** – As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. São Paulo: Vozes, 1970.

_____. **O ponto de mudança** – Quarenta anos de experiências teatrais. Tradução de Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A porta aberta** – Reflexões sobre a interpretação e o espaço. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Fios do tempo**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BUCKINGHAM, Will. et. al. **O livro da filosofia**. Tradução de Rosemarie Ziegelmaier. São Paulo: Globo, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **Tu és isso** – Transformando a matéria religiosa. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2003.

_____. **Mito e transformação**. Tradução de Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CHERNG, Wu Juy. **Meditação taoista**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. **Iniciação ao taoismo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2003, v. I.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine** – Erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2001.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. **História geral da África I** – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 1980.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo**. Tradução de José Gaos. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Zorba, o grego**. Tradução de Edgar Flexa Ribeiro e Guilhermina Sette. São Paulo: Círculo do Livro, [1946].

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do Presente** – Entrevistas com Fabienne Pascaud. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô** – Uma jornada arquetípica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Nietzsche** – Obras incompletas. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1983. (Coleção Os Pensadores).

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. **Um ator errante**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2012.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- OTSU, Roberto. **A sabedoria da natureza**. São Paulo: Ágora, 2006.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1946.
- ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. In: **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**. Tradução de Paulo Perdigão. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SIMMEL, George. **Schopenhauer & Nietzsche**. Tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- SHELDRAKE, Rupert. **A ressonância mórfica & a presença do passado – Os hábitos da natureza**. Tradução de Ana Rabaça. 2. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- _____. **New science of life**. London: Blond & Briggs, 1981.
- STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- TSE, Lao. **Tao Te King**. Tradução de Wu Juy Cherng. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski – Vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.
- WILHELM, Richard. **I Ching – O livro das mutações**. Tradução de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Côrrea Pinto. São Paulo: Pensamento, 1996.

Teses e dissertações

SILVA, Armando Sérgio da. **Interpretação: Uma oficina da essência**. 1999, 155 f. Tese de livre docência – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

Publicações on line

RUMI. O homem embriagado de Deus. In: **Luz Kiama**. 18 mar. 2012. Disponível em: <<http://luzciannagnosticismo.blogspot.com.br/2012/03/sama-rumi-o-poeta-embriagado-de-deus.html>>. Acesso em 13 jan. 2015.

_____. Coletânea de poemas – Rumi. In: **Poesia Sufi**. Disponível em: <http://www.sertaodoperi.com.br/poesiasufi/poesia/rumi_colet.htm>. Acesso em 13 jan. 2015.

Páginas consultadas na internet

BUDISMO JAPONÊS. Disponível em:

<<http://budismojapones.webnode.com.br/news/a7-what-is-emptiness-/>>. Acesso em 25 jul. 2015.

Discos musicais

GUEDES, Beto; BASTOS, Ronaldo. Intérprete: Beto Guedes. **Amor de índio**. In: Amor de índio. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Disco 1. Faixa 1 (3 min. 54 s).

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Intérprete: Milton Nascimento. **Cais**. In: Clube da esquina. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disco 1. Faixa 2 (2 min. 45 s).

VELOSO, Caetano. Intérprete: Caetano Veloso. **Luz do sol**. In: Luz do sol. Rio de Janeiro: PolyGram, 1983. Disco 1. Faixa 1 (2 min. 25 s)

_____. **Oração ao tempo**. In: Cinema transcendental. Rio de Janeiro: Verve, 1979. Disco 1. Faixa 2 (3 min. 25 s).

Diálogos com:

Armando Sérgio da Silva (orientador)

Carolina Otoni

Integrantes do CEPECA

Jorge Oliva

José Estevam

Maria Thais Lima Santos

Regina Machado

Sérgio Costa