



**Potências artísticas e pedagógicas  
do exercício improvisacional teatral  
Campo de Visão: uma criação a  
partir dos impulsos corais e das  
afetações**

**Robson Rosseto, Tainá Roma**

**Potências artísticas e pedagógicas do exercício  
improvisacional teatral Campo de Visão: uma criação a  
partir dos impulsos corais e das afetações**

**Artistic and pedagogical powers of improvisational  
theatrical exercise Field of Vision: a creation based on  
choral impulses and affectations**

Robson Rosseto<sup>1</sup>,

Tainá Roma<sup>2</sup>

---

1 Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina-UDESC. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná-Unespar, campus de Curitiba II. E-mail: rossetorobson@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7905-9819>.

2 Graduada no Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná-Unespar, campus de Curitiba II. Coordena o projeto CoCreation - Gemeinsam Potenziale entfalten und gestalten, vinculado a Lok Motion GmbH, em Berlim, Alemanha. E-mail: tainaroma@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2440-095X>.

**Resumo:**

Este estudo analisa o exercício de improvisação teatral coral Campo de Visão no desenvolvimento e criação de partituras corporais teatrais para composição de personagens na montagem teatral “Autômatos: *self* da inexistência”. O trabalho efetiva-se a partir de estímulos que os atores e atrizes recebem do condutor do exercício, que orienta o grupo a movimentar-se pelo espaço, com o intuito de entrar em sintonia e corporificar de forma coral os impulsos recebidos. A pedagogia do condutor/professor de teatro também é tomada como foco de análise, com base na orientação dos atores e atrizes, na busca da ampliação de repertório gestual, expressados por seus impulsos, percepções e afetações mútuas.

**Palavras-chave:** Campo de Visão. Improvisação. Formação de ator/atriz. Pedagogia Teatral.

**Abstract:**

This research analyzes the exercise of the theatrical improvisational coral Field of View at the development and creation of physical scores for the composition of characters in the stage production “Autômatos: *self* da inexistência”. The work become effective with the stimuli that the actors and actresses receive of the exercise’s conductor, which guide them to move around with the purpose of being in lockstep for embodying the impulses received in choir form. The pedagogy of the conductor/ theater teacher is taken as focus of analysis, from the guidance of the actors, looking for the expansion of gestural repertory, expressed for your impulses, insights and mutual affectations.

**Keywords:** Field of View. Improvisation. Actor training. Theatrical Pedagogy.

Há muitas pessoas de visão perfeita que nada vêem. [...] O ato de ver não é coisa natural. Precisa ser aprendido. Nietzsche sabia disso e afirmou que a primeira tarefa da educação é ensinar a ver. O zen-budismo concorda, e toda a sua espiritualidade é uma busca da experiência chamada ‘satori’, a abertura do ‘terceiro olho’.  
(Rubem Alves, 2004)

Esse estudo compreende a pesquisa teórica acerca dos elementos constitutivos de partituras na composição de uma montagem teatral, associada à investigação prática com base no improviso cênico, em busca da manifestação dos impulsos do ator e da atriz e das afetações entre eles e elas. É objeto de análise o exercício Campo de Visão, sistematizado por Marcelo Lazzaratto, que desenvolve a capacidade improvisacional do ator e da atriz no momento criativo. O estudo do referido exercício envolveu a transposição do material criativo dos processos improvisacionais para a cena teatral, na tradução das percepções que surgem através dos estímulos vivenciados pelo ator e pela atriz no momento de sua criação.

Os participantes do grupo de estudos “Campo de Visão: formação do espectador-artista-professor de Teatro”, coordenado pelo orientador desta pesquisa, em parceria com os membros da Cia. Laica de Teatro<sup>3</sup>, vivenciaram o Campo de Visão para o desenvolvimento de um processo cênico, que culminou no espetáculo teatral “Autômatos: *self* da inexistência” (2018)<sup>4</sup>, no qual os autores deste estudo participaram como ator e atriz.

O grupo iniciou experimentações para a ampliação da sensibilidade do ator e da atriz e em busca da percepção do outro e das potencialidades dos sentidos em cena, para além da visão. Cabe destacar a definição de Lazzaratto para o exercício Campo de Visão:

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática (LAZZARATTO, 2011, p. 41).

O exercício Campo de Visão propõe a investigação do trabalho criativo por meio da improvisação para a ampliação de repertório, sobretudo corporal, sem reforçar a costumeira troca de olhares entre os atores. É comum para o/a

intérprete recorrer, primeiramente, à visão para a percepção do entorno, uma vez que é usual estabelecer trocas visuais para estabelecer a comunicação e instaurar relações, quando as dramaturgias são instituídas. Por sua vez, o Campo de Visão ativa uma percepção diferenciada, a partir do contato com o outro, o espaço, os objetos; por meio da palavra, da sonoridade e do silêncio. Nesse sentido, ele permite investigar o processo criativo individual do ator e da atriz, porém inseridos em um coro de atuantes, considerando a reverberação e a contaminação coletiva.

Observamos nesta pesquisa como o exercício Campo de Visão possibilita que o/a ator/atriz, segundo Lazzaratto (2011) “[...] amplie seu potencial criativo, sua gestualidade, enriqueça sua visão de eventuais personagens evitando cristalizações preconcebidas, além de propiciar um mergulho cada vez mais profundo tanto em sua interioridade quanto no universo a ser criado.” (LAZZARATTO, 2011, p. 42). O exercício desafia e estimula, proporcionando uma visão mais ampla do entorno, ampliando a noção espacial e fortalecendo o ator e a atriz.

No processo de montagem de “Autômatos: *self* da inexistência” (2018), o Campo de Visão contribuiu como exercício de preparação atoral e treinamento (Fig. 1), na busca dos elementos criativos para compor o espetáculo, e potencializou a criação de materiais para a cena. Ao longo dos ensaios, o exercício foi também se estabelecendo como linguagem do espetáculo (Fig. 2), diante da potência das imagens que surgiram nos momentos improvisacionais: a partir das experimentações primárias do exercício, o improvisado foi adotado em cena, sobretudo no início, e em algumas cenas específicas do espetáculo.



Fig. 1 – Atores no exercício Campo de Visão: experimentações.

Foto de Fábio Medeiros, 2017. Arquivo dos autores.



Fig. 2 – Atores no exercício Campo de Visão: primeira cena do espetáculo.

Foto de Juliana Luz, 2018. Arquivo dos autores.

O exercício é desencadeado com a formação inicial pelos/as participantes de um rigoroso e simétrico U, nomeado de “ponto zero”; neste momento, os atores e atrizes estão neutros e atentos aos comandos do/a condutor/a do exercício. O/a condutor/a é encarregado/a de aplicar os estímulos ao jogo, os quais criam imagens, que impulsionarão atores e atrizes na improvisação criativa. Esses estímulos devem variar durante o processo, a fim de evitar cristalizações e o consequente esvaziamento das imagens; e podem surgir a partir de sonoridades, trechos de obras literárias e objetos, dentre outras possibilidades.

Após serem lançados os primeiros estímulos, os e as participantes do jogo são convidados a formar imagens corporais inertes – nomeadas de imagens estruturantes – imediatamente após a absorção dos estímulos. Essa primeira etapa do exercício visa à constituição de imagens internalizadas no ator e na atriz, para que, numa próxima etapa, elas possam vir a ser externalizadas. Após a introdução do exercício, focalizada nos jogadores de maneira individualizada, o/a condutor/a aciona o comando disparador da prática improvisacional, chamando um/a dos/as jogadores/as pelo nome, para ser o/a líder do grupo, responsável pela proposição dos movimentos. Cabe aos outros participantes a contracenação com o/a líder, deixando-se afetar por ele/a, sem buscar a frontalidade, segundo Gonçalves:

[os outros] devem suspender o movimento que estavam fazendo individualmente e seguir o líder se ele estiver – ou quando ele ou outro jogador que já o esteja seguindo entrar – em seu campo de visão. Os seguidores devem tentar reproduzir o movimento do líder com o máximo de rigor, obedecendo, necessariamente, sua direção e sentido. Isso significa que eles nunca se olharão nos olhos, o que leva os jogadores a ampliar sua visão periférica, sua percepção do espaço e sua capaci-

dade de estabelecer relação com o outro, jogando em cena sem a contracenação frontal a que a maior parte dos atores está acostumada. Se durante a movimentação o líder ou qualquer um dos seguidores ficar sem nenhum outro jogador em seu campo de visão, ele deve suspender a ação mantendo-se em alerta até que algum movimento entre novamente em seu campo visual (GONÇALVEZ, 2013, p. 41).

Na prática do Campo de Visão, a imagem estruturante, resume Lazzaratto (2011), “[...] potencializa o desenvolvimento da noção espacial em seu aspecto exterior” (LAZZARATTO, 2011, p. 57). Elemento chave do jogo, a imagem deve ser concebida antes mesmo de se iniciar a prática, pois é importante o seu processamento no corpo do ator e da atriz, para que determinados objetivos sejam traçados e alcançados durante a ação; o que possibilita a criação de um caminho para constituição das imagens cênicas. Desta maneira, o ator e a atriz tomam consciência do percurso a ser alcançado, a fim de construírem a dramaturgia do movimento. Se os objetivos não forem inicialmente estabelecidos, os atores e atrizes iniciarão a prática sem prévio planejamento para construir as partituras corporais e, possivelmente, o material surgirá destituído de sentido objetivado para o trabalho.

Assim sendo, as imagens propostas pelo ator e pela atriz devem ser nítidas, com base nos elementos internos e externos que os influenciam na elaboração das mesmas. Para tanto, é importante aguçar a sensibilidade do ator e da atriz, para que percebam e assimilem os corpos dos e das participantes, bem como a tridimensionalidade do espaço cênico, com vistas à formação do corpo coletivo. Também precisam atentar para as ações corporais propostas e para a arquitetura do espaço. Lazzaratto instrui:

Esse é o objetivo da Imagem Estruturante, apurar a capacidade de conceber, no improvisado, através de movimentos e gestos dos atores, sem nenhum objeto, um espaço nítido que represente algo concreto (LAZZARATTO, 2011, p. 58).

A prática do exercício estimulou a criação individual de todos os envolvidos no processo de “Autômatos: *self* da inexistência” (2018), orientando-se pela noção que dessas imagens surgiriam partituras corporais que levariam ao espetáculo teatral. O processo criativo foi sendo registrado por meio de filmagens e fotografias; registros que, ao longo dos encontros, respaldaram os debates sobre o desenvolvimento perceptivo e a construção das cenas entre os integrantes do grupo.

A proposta de trazer o exercício como linguagem, na construção da dramaturgia do movimento de determinadas cenas, surgiu de discussões sobre as relações humanas automatizadas, que foram transpostas para o espetáculo em signos corporais. Essa imagem estruturante, alicerçada na dramaturgia cênica, conduziu o exercício Campo de Visão e contribuiu na criação individual dos atores e atrizes. Essa prática criou um arsenal de imagens diversificadas, proporcionando a elaboração de um vasto repertório de partituras corporais, utilizadas nas apresentações. Concordamos com Lazzaratto (2011), quando o autor afirma que “[...] o trabalho no Campo de Visão é cumulativo, tudo que se faz ali, tudo

que se recebe ali, permanece de alguma forma, continua em nós, ele ativa nossa memória corporal, sua dinâmica propõe transformação e não eliminação” (LAZZARATTO, 2011, p. 76). Nesse sentido, verificamos que o corpo dos atores e das atrizes<sup>5</sup> reverberou e expressou suas experiências anteriores, moldando o processo criativo e o espetáculo.

### O processo criativo a partir do Campo de Visão

Os primeiros meses de preparação da montagem de “Autômatos: *self* da inexistência” (2018) foram dedicados ao treinamento físico, estudos de textos e levantamento de materiais, estratégias que culminaram em uma dramaturgia polifônica. O elenco que executou o Campo de Visão, composto por seis atores, foi dividido em duas tríades, uma denominada Neo e outra Clara. Ambos são personagens do texto proposto pelo diretor da encenação, baseado no conto “O Homem de Areia” (1817), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (as personagens se denominam Natanael e Clara no conto original).

Essas tríades constituíram as personagens dramáticas do espetáculo; cada uma delas corporificadas por três atores, que representaram três distintas camadas: ego, alterego e narrador. O exercício Campo de Visão foi realizado, simultaneamente, pelas duas tríades formadas; assim, os estímulos foram direcionados para a criação dessas camadas das personagens, sobretudo, na investigação da “tomada do gesto individual”, para a melhor diferenciação de cada tríade e das figuras em cena.

O que denominamos a “tomada do gesto” pressupõe uma consciência do movimento por parte do ator e da atriz. Matteo Bonfitto (2002), em sua pesquisa sobre o ator compositor, relembra que para o encenador Constantin Stanislavski, os movimentos involuntários surgidos a partir da repetição de impulsos tornam-se ações, e essa transposição pode significar a apropriação da personagem por parte do ator e da atriz. A partir disso, com o trabalho intenso de repetição, o ator e a atriz se concentram em preencher e justificar essas imagens previamente concebidas por impulsos criativos, e lapidá-las como ações cênicas objetivas.

A intencionalidade também é trabalhada pelo Campo de Visão, que pretende que os atores e atrizes sintam o/a líder, sua intensidade e objetivo ao se movimentar, uma vez que, frisa Lazzaratto (2011), “[...] a intencionalidade é uma escolha, é operada racionalmente; a intensidade é uma latência, é um impulso, é a chama que motiva o fazer.” (LAZZARATTO, 2011, p. 77)

No processo de pesquisa da personagem em “Autômatos: *self* da inexistência” (2018), inicialmente, houve uma tendência à mimese da ação, no momento em que os atores e atrizes procuravam repetir fielmente os movimentos do/a líder. Também indagavam sobre a necessidade de reproduzir gestos pessoais do/a líder, de difícil acesso, ainda com a preocupação de reprodução fiel. Em virtude disso, o coro estabelecido pelo jogo tornou-se um quase-autômato, que se atinha

<sup>5</sup> Do início do processo criativo até o espetáculo, houve troca de atores, sendo o elenco final composto pelos seguintes artistas: Jade Rudinik, Janaína Graboski, Jean Carlos Cequinel, João Muniz, Maurício Gabardo, Paulo Santos, Robson Rosseto e Tainá Roma.



a imitar, porém sem a capacidade de executá-la, constituindo um significado próprio.

O campo de jogo é construído no momento em que o ator e a atriz estão formando e assimilando o movimento produzido pelo/a líder. Após a tomada do gesto pessoal do/a líder pelo conjunto de atores, este coro é inserido na paisagem proposta pela atmosfera cênica, e o gesto pessoal torna-se um gesto global, cheio de “pessoalidades”. Os atores e atrizes são contagiados mutuamente, influem e são interferidos pelas percepções, mesmo todos executando uma única sequência gestual, pois nesta ação coexistem diferentes *personas*, sensações, pesos corporais e intencionalidades. Nesse ponto reside o cerne da pesquisa: como realizar a tomada do gesto, produzido pelo/a líder, pelos atores e atrizes, e efetuar a materialização deste gesto em diferentes nuances, que sejam perceptíveis aos espectadores. Tomando como exemplo o espetáculo aqui comentado, vemos (Fig. 3) os “alteregos” de Neo e Clara executando os movimentos propostos pelo/a líder, porém com intencionalidades distintas, dado que o alterego imprime significado próprio ao vivido pelo ego.



Fig. 3 – Campo de Visão no espetáculo “Autômatos: self da inexistência” (2018).

Foto de Juliana Luz, 2018. Arquivo dos autores.

O exercício Campo de Visão, proposto inicialmente como ponto de partida para o processo criativo, ao longo da montagem foi assumido como opção estética, ao passo que o elenco foi se distanciando da busca pela mimese do movimento e se dedicando a uma apropriação dos movimentos de forma mais sensorial. Desta forma, emergiu uma conectividade, estabelecida pelo grupo ao longo das práticas, permitindo aos atores e atrizes atingirem camadas perceptivas mais profundas e apropriarem-se de modo consciente das personagens em execução.

A preparação atoral se expandiu; ampliou-se o repertório corporal dos atores e atrizes, contribuindo para novas proposições de partituras cênicas. A organicidade que o grupo estabeleceu com a prática constante do exercício transformou a mera reprodução das imagens, dando lugar à descoberta das intenções e sutilezas de cada personagem, das camadas das personagens (ego, alterego e narrador) e dos gestos pessoais. Assim, os atores e atrizes, gradativamente, se atentaram aos sinais propostos por seus líderes, explorando a intenção de cada ação efetivada, a partir do peso colocado em partes do corpo. Essa atenção permitiu ainda um detalhamento para a velocidade dos movimentos e para os estímulos externos presentes no espaço, interferindo no caminho das ações. Nessa perspectiva, racionalidade e sensorialidade contribuem mutuamente para uma constante afetação, da qual resulta a interpretação, nos termos de Lazzaratto:

O ator assim conhece a peça sob o ponto de vista racional e sensorial de todos os personagens a partir do ponto de vista racional e sensorial dos atores que interpretarão tais personagens em uma troca de estímulos constante e revitalizadora (LAZZARATTO, 2011, p. 88).

Na experiência apresentada, constatamos que a pesquisa priorizou a composição de imagens que “significavam” os gestos representativos das personagens. O exercício permitiu que os atores e atrizes encontrassem signos comuns à mesma personagem, reproduzindo o movimento proposto pelo ego (Neo ou Clara) à sua maneira. Nesse momento, foi possível observar a tomada do gesto pelos atores e atrizes, transformando o movimento proposto pelo/a líder em gestos com nuances singulares, que denominamos por gesto global. A partir das *personas* propostas (Neo, seu narrador e alterego; e Clara, seu narrador e alterego), foi possível identificar as distintas reações de cada ator e atriz aos estímulos sensoriais, conforme já exposto, com diferentes velocidades, apoios e transportes do peso e intencionalidades impressas.

Para o alargamento das percepções pessoais e aprofundamento dos temas, também foram realizadas entrevistas com o elenco. A partir das respostas obtidas, foi possível constatar a importância do exercício para a preparação atoral, não apenas no desenvolvimento das partituras, mas na ativação de diferentes camadas de percepção, que contribuíram desde a criação das partituras corporais das personagens até o jogo que produziu a dramaturgia da cena. Os atores e atrizes entrevistados, em resposta à questão “Qual a diferença vivenciada por você da utilização do exercício Campo de Visão como treinamento para atores, em relação a outras metodologias utilizadas para a montagem de um espetáculo?”, de maneira geral, relataram que o Campo de Visão aguça diferentes sentidos. De acordo com o ator Robson Rosseto:

O Campo de Visão é muito diferente das outras propostas de treinamento vivenciadas por mim, pois é uma prática que aguça de forma igualitária os canais perceptivos, ativa os sentidos, assim como a intuição; e por ser um exercício coral improvisacional, o treinamento contribui para o autoconhecimento do ator e estimula/potencializa a ampliação do repertório corporal (ROSSETO, 2018, sem paginação)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Informação verbal obtida em entrevista realizada em Curitiba, 2018.

O acesso a outras camadas perceptivas amplia a percepção sobre o que se passa na cena, uma vez que o/a líder deve propor um diálogo corporal com o espaço, e manter-se em estado de atenção para com as trocas de movimentação, a fim de que os demais atores e atrizes possam acessar a partitura proposta e apropriar-se dela. O ator Maurício Gabardo relatou sentir uma “[...] facilidade em assimilar o movimento dos líderes dentro do campo de visão, mas sempre sabendo que a ideia não é reproduzir exatamente o mesmo movimento, mas sim o que chega dentro do seu campo de visão.” (GABARDO, 2018, sem paginação).<sup>7</sup>

Como integrantes do processo, recordamos que o acesso a outros sentidos, além da visão, é fundamental para a dinâmica do exercício, pois o/a líder deve estar totalmente em consonância com seus seguidores, com o outro grupo (que também executa o exercício) e com o espaço relacional, para que seja possível a formação das partituras imagéticas corporais, que irão transpor a personagem para a cena. O/a líder é alimentado de estímulos o tempo todo, e esses elementos são capazes de criar singularidades para cada personagem ou camadas de personagens.

Nossa participação ativa no processo, como pesquisadores e como atores e atrizes interpretando o ego dos personagens Neo e Clara, ampliou a análise da criação das partituras imagéticas a partir do exercício improvisacional Campo de Visão. Segundo Robson Rosseto, ator que interpretou a personagem Neo:

O Campo de Visão interfere completamente na ação do personagem, uma vez que é necessário estar em absoluta atenção para a apropriação do movimento do líder, ou quando estou no papel de líder, produzir os gestos de forma que seja de fácil assimilação para os demais atores, pois na prática do exercício estamos todo o tempo produzindo imagens, de acordo com o contexto do espetáculo (ROSSETO, 2018, sem paginação)<sup>8</sup>.

Os atores e atrizes afirmaram em seus relatos o que Lazzaratto expõe em seus estudos, acerca do uso do repertório gestual e imaginário para a composição de partituras, sendo possível criar conexões entre movimento, ação dramática e estado improvisacional. O repertório pessoal que cada ator e atriz propõe em cena demonstra, durante sua execução, o imaginário latente acerca da temática da peça. Isso permite significar, em conjunto com o discurso cênico proposto, todo e qualquer movimento realizado durante o Campo de Visão. Nos momentos de experimentação, foi possível identificar e registrar movimentos pontuais e sequências maiores, que permitiram aos líderes aumentar o repertório para futuras proposições.

O treinamento intenso para a composição das partituras imagéticas das personagens delineou aos atores e atrizes a progressão dos momentos na encenação, e permitiu que experimentassem as sensações e as reações das personagens em distintas situações. Puderam, assim, pesquisar diferentes criações de partituras imagéticas, para obterem consciência de quais proposições ganhariam maior potência cênica. A título de exemplo, examinamos a gestualidade

<sup>7</sup> Informação verbal obtida em entrevista realizada em Curitiba, 2018.

<sup>8</sup> Informação verbal obtida em entrevista realizada em Curitiba, 2018.

empregada em um momento de tensão do espetáculo, quando a personagem Neo, com intenção macabra, descrevia para Clara um episódio ocorrido em sua infância. Durante as experimentações corporais para compor a personagem Clara, foi recorrente o movimento de levar as mãos aos ouvidos, gesto que permaneceu nos ensaios e ao longo das apresentações. O gesto pessoal da personagem, que evidencia a improvisação pesquisada ao longo dos ensaios, encontrou nas repetições os signos corporais e as intencionalidades expostos na partitura imagética colocada em cena. Mesmo o movimento de levar as mãos aos ouvidos não sendo idêntico às repetições da sequência de movimentos, seu signo e intenção, uma vez definidos, testados e internalizados, permaneceram significativos, tornando este movimento um sinal característico do material poético da personagem.

Os atores e atrizes entrevistados também relataram suas apropriações poéticas nas respostas às questões: “No momento em que sua personagem está seguindo o/a líder no Campo de Visão, como é a assimilação dos movimentos? É possível notar alguma diferença do movimento original proposto? Se sim, por quê?”. Sobre o processo de apropriação, Rosseto pontua:

Sim, a movimentação corporal nunca é exatamente igual à proposta do líder, pois o objetivo é a apropriação dos movimentos realizados pelo líder de acordo com as intenções de cada personagem. Desta forma, cada ator produz movimentos muito próximo do líder, com pequenas nuances e intensidades diferentes (ROSSETO, 2018, sem paginação)<sup>9</sup>.

A partir da experiência relatada, foi possível verificar no corpo dos e das atuantes as diferenças que Lazzaratto pontua quando discorre sobre a assimilação dos movimentos, na tomada do gesto do/a líder para além de uma simples reprodução, como uma (re)elaboração do que é percebido. As partituras imagéticas criadas através do exercício Campo de Visão, possibilitaram aos atores e atrizes a criação e a permanência das dramaturgias de movimento nos corpos atuantes.

Ao lado dos registros dos e das participantes do processo coletados nas entrevistas, relatos dos espectadores, colhidos após as apresentações (em rodas de conversas proposta pela Cia Laica), contribuíram para a constatação de que a prática do exercício improvisacional Campo de Visão auxilia na permanência do gesto intencional de cada personagem. Pudemos compreender que, ao adotar o Campo de Visão como estratégia de ensaio, preparação atoral e linguagem do espetáculo, a personagem não se efetiva nos moldes clássicos. Embora tendo como base a personagem dramática, os signos foram criados na transposição da dramaturgia textual em dramaturgia do movimento, composta a partir de gestos “globais” de cada personagem, criados em dois blocos e inseridos na atmosfera cênica, e de gestos “significantes” nas disposições dos corpos atuantes pelo espaço.

---

<sup>9</sup> Informação verbal obtida em entrevista realizada em Curitiba, 2018.

## A pedagogia do/a condutor/a no Campo de Visão

“[...] porque eu acho que a primeira função da educação é ensinar a ver.”

(Rubem Alves, 2004)

A experiência empírica do ator e da atriz com a improvisação no Campo de Visão ocorre em um primeiro momento a partir da orientação de um/a condutor/a. Por esta razão, cabe refletir acerca do papel fundamental dessa figura, no espaço da pedagogia teatral. Para Lazzaratto, o/a condutor/a é:

[...] um estimulador, um conhecedor dos dispositivos internos do ator. Ele precisa conhecê-los profundamente, compreender suas escolhas, perceber seus maneirismos, saber como interferir de acordo com cada ator, saber que tipo de estímulo pode funcionar para um e não para outro (LAZZARATTO, 2010, p. 242).

A comunicação sensorial no exercício improvisacional Campo de Visão e a flexibilidade requerida para que dos atores e atrizes estejam em estado de improvisado, exige do/a condutor/a uma visão formativa, pois é ele/a o/a encarregado/a de selecionar estratégias e prever seus desdobramentos. Sendo assim, a condução de um processo cênico construído como um exercício improvisacional é um ato que educa e estimula a criação pessoal, mostrando-se um processo de ensino e aprendizagem.

Improvisar, sobretudo, é se abrir ao acaso, o que coloca o ator e a atriz em posição vulnerável. Por isso, o/a condutor/a deve ser capaz de criar uma atmosfera de confiança, para estimular as capacidades sensoriais dos atores e conduzir as partituras corporais criadas. Por esse motivo, na formação do/a condutor, tal e qual o/a professor/a de teatro, faz-se necessário o contato com distintas experiências criativas improvisacionais, para que ele/ela seja capaz de aguçar a sensibilidade dos/as participantes, e de concatenar dramaturgia textual com dramaturgia do movimento cênico de forma efetiva.

O/a condutor/a necessita estar atento/a e sensível para que os estímulos sejam propostos em momento apropriado, visando potencializar a criação. Além disso, se for o caso, o/a condutor/a deve identificar as estratégias necessárias para “desbloquear” o grupo, ou um determinado ator ou atriz e, ainda, elaborar metodologias distintas para cada coletivo. De fato, o papel do/a condutor/a é de suma importância para o desenvolvimento do processo criativo, pois para alcançar os objetivos de uma prática específica, requer-se um planejamento pedagógico. No nosso caso, a ênfase recaiu na ampliação de repertório corporal do ator e da atriz, com novas possibilidades de movimento, que se desdobram em palavras, ações, pausas e qualquer outro afluente que deságue na proposta do momento cênico.

A dinâmica do jogo improvisacional no Campo de Visão estimula a es-

pontaneidade, evidenciando quão vitais são os níveis intuitivo e perceptivo para esta ou qualquer outra situação de aprendizagem. Procedimentos dessa natureza injetam energia diferenciada ao corpo cotidiano, abrindo espaço na cena para novas maneiras de pensar, o que resulta em uma expressão artístico/estética mais autônoma. Esta potencialidade do jogo precisa ser salientada por professores/as condutores/as, a fim de atingir sua potência singular, quando da formação de um material coletivo.

Para Ryngaert (2009), o ponto de vista da formação por meio do jogo suscita um olhar auto-reflexivo, voltado para os/as jogadores/as, sendo necessário que eles/as próprios/as, em determinado momento, assumam o papel de espectador, a fim de analisar o envolvimento e desenvolvimento de todos e todas. Nos aspectos da produção e da recepção, o jogo carrega qualidades que favorecem a reflexão sobre o processo entre os envolvidos, estimula a capacidade de investigação das proposições cênicas e das diferentes leituras. Assim, os/as jogadores/as se tornam cientes da capacidade de jogo dos sujeitos atuantes no sistema improvisacional. Por fim, o espaço de jogo circunscrito no exercício cênico Campo de Visão cria estofos para futuros processos criativos.

A sistematização do Campo de Visão por Marcelo Lazzaratto organiza e potencializa a criação artística com base nos princípios do exercício; e para tanto, o/a condutor/professor/a de teatro trabalha tanto as subjetividades dos atores e atrizes e das personagens, quanto a composição cênica. No que concerne ao trabalho do ator e da atriz, o Campo de Visão demanda descobertas psicofísicas; exige esforço interno para desvendar intenções e intensidades corporais e/ou os caminhos de construção da personagem. No momento da improvisação, mobiliza-se o intelecto, associado com impulsos sensoriais, cabendo mais uma vez ao/a condutor/a a mediação da experiência, com o propósito de transformação do material poético em processamento.

O Campo de Visão é um território em que se pode investigar a complexidade do trabalho atoral. Nele cabem todas as propostas, todos os estilos e linguagens que a contemporaneidade processa sob o termo “arte teatral” (LAZZARATTO, 2011). Sobre o processo do espetáculo “Autômatos: *self* da inexistência” (2018), em que o condutor do exercício Campo de Visão foi também o encenador do espetáculo, Medeiros (2018) afirma as possibilidades de trabalhar diferentes metodologias em diálogo com o exercício:

Muitos exercícios de *foco* e de olhar, *triangulação*, associados a uma variação do *Campo de Visão* e exercícios de ‘coro’ foram realizados e adaptados. Muitas questões foram demolidas, inclusive de princípios do uso de máscaras, justamente porque estávamos investigando uma poética do olhar, e por isso havíamos recorrido a esses dois grandes recursos: um conjunto de exercício sobre olhar do princípio do teatro de animação e o *Campo de Visão* (MEDEIROS, 2018, p. 253).

Em qualquer uma das possibilidades escolhidas, o motor será o jogo. Uma vez que, segundo Ryngaert (2009), “[...] joga-se para si, joga-se para os outros, joga-se diante dos outros.” (RYNGAERT, 2009, p. 33), o/a condutor/a é ainda o/a responsável pela visão do todo: a prática do Campo de Visão estabelece

dinâmicas apropriadas aos corpos dos atores e atrizes, e sua reverberação ocorre pelos corpos em coro. Além disso, o Campo de Visão solicita dos e das participantes a capacidade de jogar, em que é preciso atentar a tudo que acontece à sua volta, para que se possa dialogar poeticamente com os estímulos, na maioria das vezes, trazidos pelo/a condutor/a. Por esta razão, sua prática é um processo de educação e formação para atores e atrizes, embora não se caracterize como um sistema com regras absolutas: isso solicita do/a condutor/a constantes tomadas de atitudes para a condução do processo improvisacional.

Essa abertura leva a um processo modelado pela e após a experiência, quando o/a condutor/a e os jogadores têm acesso a uma reflexão a respeito das futuras ações. A experiência requer um gesto de interrupção para sua análise; a suspensão de automatismos valida uma exploração analítica, da qual depende o acabamento das partituras e as lapidações cênicas.

A palavra experiência, derivada do latim *experientia*, expressa a junção de três partículas, que caracterizam o trabalho do ator e da atriz e do/a condutor/a no momento da criação: *ex*, *peri* e *entia*, significam fora, perímetro e ação de conhecer. O processo de criação por meio do Campo de Visão é nutrido por tudo que circunda o espaço da cena e que pode ser compartilhado com o espectador, fazendo-se necessário o conhecimento minucioso da espacialidade e a consciência acerca da importância do olhar do público por todo o grupo. Experimenta-se o exercício para alcançar os resultados e, ocasionalmente, assumimos a posição de observador(a) do processo em desenvolvimento e da condução do exercício, quando observamos a evolução das cenas no próprio corpo e na constituição da montagem. Constatamos, desse modo, que o/a orientador/a transforma o indivíduo e o coletivo, de forma simultânea.

Assim também é a experiência para Jorge Larossa Bondía (2002): aquilo que nos passa, o que nos acontece e nos toca. No decorrer dos experimentos com o Campo de Visão, os atores e atrizes são tocados por muitas informações e sensações potentes. O/a o condutor/a assume o papel de orientador/a, capaz de selecionar os materiais criativos, para o melhor desenvolvimento do processo cênico. Ainda nas palavras de Bondía:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua disponibilidade, por sua abertura (BONDÍA, 2002, p. 24).

Seguindo a perspectiva de Bondía, definimos o/a condutor como um/a explorador/a da abertura, da disponibilidade (e da passividade) dos atores e atrizes no momento mesmo do jogo, contribuindo para que a experiência seja um dispositivo de criação. A prática experimentada é o meio de exploração, com vistas à concepção da cena e do espetáculo, que é empreendida sempre de forma coletiva, variando de acordo com cada processo, grupo e perspectivas estéticas. No espetáculo “Autômatos: *self* da inexistência”, a concepção da encenação é do

diretor do grupo, porém ao longo do processo de criação, os atores e atrizes foram co-autores, convidados à reflexão, com base nos exercícios experimentados.

O Campo de Visão, como exercício cênico e meio de exploração para a constituição de personagens, potencializa a criação dos/as jogadores; desperta sensações e sentimentos e, sobretudo, expande o repertório corporal dos atores e atrizes. Quando se pesquisa a construção de personagens, a pedagogia do/a condutor/a deve deter-se tanto nas individualidades, quanto na coletividade e, acima disso, na expressão do gesto individual voltado à composição de um gesto global da cena. Nesse trabalho, os gestos devem estabelecer diálogos, concatenando a capacidade de jogo das personagens com a atmosfera sugerida pela dramaturgia cênica.

Michael Chekhov (2010) fala do potencial dramático da atmosfera para aprofundar o desempenho dos atores e atrizes. No Campo de Visão, a atmosfera proposta move os/as jogadores/as, influenciando cada nuance de movimento. Caso os atores e atrizes não se tornem ativos na geração desta atmosfera, o jogo não possuirá fluxo, e a improvisação perderá em veracidade, sem aderir ao contexto. O/a líder do Campo de Visão deve manter a atenção às atmosferas, e o/a condutor/a, fazer-se presente para facilitar o caminho do/a líder e a assimilação dos/as demais. Os atores e atrizes que seguem o/a líder podem, então, concentrar-se em suas capacidades criativas, de acordo com Chekhov (2010), evitando o risco de se desconectar da necessária atmosfera.

### Considerações finais

O processo cênico analisado, autoral e coletivo, originou-se a partir de três eixos: condutor/a, jogadores e espectadores. Essa tríade é convidada a exercer a autonomia que lhes cabe perante o acontecimento cênico, fundamentada na troca de experiências e, sobretudo, alicerçada por suas singularidades. O conhecimento é produzido nos três eixos, sendo perceptível no espetáculo final.

O exercício improvisacional analisado mostrou-se eficiente como treinamento para a criação artística. “Improvisar faz o corpo pensar” (LAZZARATTO, 2011, p. 29), é a máxima de Lazzaratto (2011) demonstrada no processo, em que o referido exercício estimulou a construção de imagens abundantes, que contribuíram para o acervo pessoal do elenco, integrando-se à memória corporal dos atores e atrizes e, por fim, nutrindo o espetáculo analisado. Cabe sublinhar a necessidade da sua prática continuada, uma vez que a interrupção do treinamento, ou mesmo os intervalos muito largos entre os encontros, podem resultar na perda do domínio alcançado previamente, sendo necessário a retomada do exercício para retomar a pronta reação dos corpos atuantes.

O Campo de Visão mostrou-se uma potente estratégia para o trabalho do ator e da atriz e para construção de partituras corporais, contemplando as distintas propostas pedagógicas que surgiram dos direcionamentos do diretor em “Autômatos: *self* da inexistência” (2018), que se dispôs como condutor do Campo de Visão e propositor do discurso encenado no espetáculo. Os princí-



pios do Campo de Visão, sistematizados por Marcelo Lazzaratto (2011), salientam a extrema necessidade dessa figura do/a condutor/a, que se edifica pautada em funções específicas, a fim de potencializar a cena, a personagem, a situação e, sobretudo, estimular a sensibilidades dos atores e atrizes.

O exercício improvisacional Campo de Visão como método de estudo da personagem engendrou possibilidades infinitas para a pesquisa teatral. Sem a possibilidade do olho no olho, ampliaram-se os canais sensitivos, ao exigir do ator e da atriz um aumento de sua visão periférica, quando se descobre interlocuções singulares com os demais atores e atrizes e com o espaço. A afetação constante passa a ser um motor criativo, que será refletida e traduzida conscientemente na cena.

Também no que diz respeito ao papel pedagógico do professor de teatro como condutor do exercício, foi treinada a flexibilidade necessária para o estabelecimento de atmosferas cênicas, confluindo na criação de dramaturgias. Do/a professor/a-condutor/a, foi requerida a introdução de distintos estímulos e informações, constituindo-se como um/a intermediário/a do discurso cênico investigado.

Na proposta aqui discutida, o Campo de Visão também possibilitou uma reflexão sobre o papel do artista-professor atuante no processo e que, como condutor/a, empregou a sensorialidade, explorando novas maneiras de conceber a relação com a cena. Pode-se dizer que a prática associa-se, então, aos requisitos do/a professor/a de teatro, que deve contemplar a vivência em projetos de encenação, comprometidos com o aprofundamento das discussões formativas, vinculadas às perspectivas teóricas, artísticas e estéticas.<sup>10</sup>

Com base na intersecção aqui realizada entre a experiência com a montagem de um espetáculo teatral e um estudo baseado num recurso metodológico específico, é possível afirmar que o ato de conduzir a prática improvisacional teatral denominada Campo de Visão está diretamente ligado ao escopo de pesquisa pedagógica continuada do/a professor/a de teatro e do/a encenador/a, conforme assinala Paulo Freire:

Enquanto ensino continuo buscando, recuperando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 2011, p. 30).

---

<sup>10</sup> Efetivamente, a prática pedagógica do/a professor/a está envolta pelas múltiplas experiências artísticas por ele/a vivenciadas, e no momento em que o/a educador/a lança uma proposta de diálogo sobre uma prática teatral com os/as estudantes/atores, tece relações pautado em seu arcabouço estético.

## Referências

- ALVES, Rubem. A complicada arte de ver. *Folha Online*, São Paulo, 26 out. 2004. Seção Colunistas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, nº19, p. 20 - 28, Jan/Fev/Mar/Abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5Q-DzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&clang=pt>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- GONÇALVEZ, Michelle e LAZZARATTO, Marcelo. Ifigênia e o Campo de Visão: poesia visionária. *Pitágoras 500*, vol. 4, p. 39 - 53, abr. 2013. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/download/85/89>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: escolhidos por Italo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: exercício de linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. Proposições da direção teatral para uma pedagogia com recursos do teatro de animação e/ou da dramaturgia da imagem. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. X, p. 238 - 257, set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018238>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- ROSSETO, Robson. *Interfaces entre cena teatral e pedagogia: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor*. Jundiaí: Paco, 2018.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Submetido em: 28/01/2019

Aceito em: 18/01/2022