



André Campos Mansur Ferreira

**UM CEGO TATEANDO: UMA PESQUISA SOBRE O JOGO CÊNICO E O
ATOR NARRADOR**

Rio de Janeiro
2016

**UM CEGO TATEANDO: UMA PESQUISA SOBRE O JOGO CÊNICO E
O ATOR NARRADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Professora Doutora
Maria de Fátima da Silva Assunção apresentado à banca
examinadora do Curso de Teatro da Universidade
Cândido Mendes como requisito ao título de Bacharel em
Teatro.

Rio de Janeiro
2016

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo abordar o processo de construção de uma cena a partir de um texto literário. A pesquisa também aborda questões referentes ao processo de adaptação literária, buscando entender as especificidades do terreno híbrido entre épico e dramático tendo como suporte teórico o conceito de jogo.

Palavras-chave: narrativa; dramaturgia; jogo; sinceridade; erro.

[L1] Comentário: Veja se esse termo “adaptação literária” cabe na sua pesquisa. O termo “adaptação” careceu de um adjetivo.

AGRADECIMENTOS

- Agradeço primeiramente à minha mãe. Por ser o maior amor da minha vida, meu grande orgulho, a pessoa mais incrível do meu mundo.
- Agradeço ao meu pai por ter trabalhado incansavelmente para me educar, por ter permitido me aventurar e acreditado que eu não estava completamente maluco em escolher o teatro.
- Aos meus irmãos muito amados, minha afilhada, avós, tios e primos, por serem companheiros fiéis.
- Aos GRANDES mestres da graduação: Vitor Lemos, Mônica Emílio, Regina Lucatto, Zé Rinaldi, Kadu Garcia, Célio Rentroya, Esther Weitzman, Cecília Wellisch, Eduardo Vaccari, Juan Posada, André Paes Leme, Ana Luisa Rodrigues, Danuzza Sartori, Oscar Saraiva, Daniel Schenker, Heloísa Bulcão, Márcia Rubin, Helena Varvaki e Maria Assunção, por terem compartilhado seus saberes e vivências com muita sensibilidade, tornando essa experiência muitíssimo especial.
- A cada colega de turma, cada parceiro de cena, cada funcionário da faculdade, muito obrigado!
- À Maria Assunção por sua gargalhada, sua sinceridade e sua paciência para me ouvir falar 20 minutos de texto toda aula. MUITO obrigado!

DEDICATÓRIA

Esse trabalho é dedicado a todos que acreditam no teatro como forma potente de recriação da vida em poesia.

SUMÁRIO

I) Apresentação.....	7
II) Memorial.....	10
II.1) Os clichês: achando intuitivamente meu maior obstáculo.....	10
II.2) Entrando no túnel escuro.....	11
II.3) Da escolha do texto: ouvindo a intuição.....	13
II.4) Levando o texto para a cena.....	15
II.5) Ensaios: “eu não sei me organizar”.....	18
II.6) O medo do erro: querendo jogar tudo pro alto.....	19
II.7) Os ensaios compartilhados.....	20
II.8) A polêmica do entendimento no teatro.....	21
II.9) O jogo: começando a dar nome para os desejos.....	22
II.10) A qualificação.....	24
II.11) O problema da partitura.....	25
II.12) A criação, o desapego e a estrutura.....	26
II.13) Descobertas.....	27
III) Conclusão.....	31
IV) Bibliografia.....	33
IV.1) Sites visitados.....	33
V) Anexos.....	34
V.1) Conto original.....	34
V.2) Conto adaptado.....	47

1- Apresentação

Inicialmente, cabe ressaltar que o foco desta pesquisa é no processo de construção de uma cena a partir da adaptação de um texto literário. O objetivo central é trabalhar e aprimorar algumas qualidades básicas do trabalho do ator, como a disponibilidade para o momento presente, a compreensão do texto e de suas imagens, utilização do espaço e relação com o público. É fundamental para o trabalho o conceito de “jogo” elaborado pelo teórico francês Jean-Pierre Ryngaert:

O jogo é um recurso contra a rotina da representação cotidiana, contra o fechamento do teatro numa rede de técnicas enrijecidas. (...) O jogador é aquele que “se experimenta”, multiplicando suas relações com o mundo. Numa perspectiva de formação, a aptidão para o jogo é uma forma de abertura e de capacidade para comunicar (RYNGAERT, 2013, p.61).

Para isso, eu tomo como suporte dramático um texto narrativo, em que “a fala autoral - o enunciado narrativo - é confiado aos atores, (...) que se tornam porta-vozes do autor-contador” (NUNES, 2000, p.40). Quero aprofundar minha compreensão das imagens que o texto propõe, buscar a máxima sinceridade e despojamento na relação com o público, aprendendo a reconhecer e controlar minha tendência a um registro interpretativo estereotipado e previamente formalizado.

Existe um território híbrido de atuação que transita entre o épico e o dramático que me parece bastante rico e que, na minha trajetória acadêmica, se revela pouco explorado. Sobre essa zona fronteiriça, Luiz Arthur Nunes (2000, p.44) comenta de forma instigante:

O vaivém entre o épico e o dramático, o vestir e o desvestir da fábula, o trânsito para dentro e para fora da fábula cria um movimento cheio de surpresas. (...) O ato narrativo é um ato à distância sobre a matéria narrada, ao passo que a performance dramática só pode acontecer no cerne da mesma. O salto aí é grande e arriscado. Ao trocar da primeira pessoa do drama para a terceira do relato, o ator estava fazendo, na verdade, uma pirueta ousada e espetacular.

A minha inquietação se intensificou após assistir alguns trabalhos no teatro que primam pela forte relação entre o ator/performer e o público, como “Mamãe”, de Álamo Facó; “Estamira”, de Dani Barros e “Processo de Conscerto do Desejo”, de Matheus Nachtergaele. Embora, em

[L2] Comentário: Eu costumo colocar adjetivações nos estudosos para passar uma ideia maior de conhecimento. O mundo acadêmico tem dessas coisas... Além de que detalhes desses enriquecem o texto.

[L3] Comentário: Faltou a fonte bibliográfica do conceito de “jogo”. Poderia vir em nota.

[L4] Comentário: Eu coloquei a citação de acordo com a ABNT. OK? Assim, é mais prático para o leitor.

[L5] Comentário: Reveja se no original está assim, pois há um erro na colocação do pronome. O autor pode ter errado... (o certo seria “que se tornam”).

determinados momentos, ocorra nesses trabalhos um registro interpretativo extra cotidiano (Dani interpreta uma catadora de lixo com primazia na elaboração de traços arquetípicos, de forma similar a Álamo que constrói uma persona em torno da figura de sua mãe), há uma qualidade de espontaneidade altamente elaborada, entendendo esse conceito segundo a elaboração de Viola Spolin (1987, p.4):

A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descoberta dos outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. (...) É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa.

[L6] Comentário: Rever no original se esse 'E' é maiúsculo.

Ainda que esses três espetáculos citados sejam trabalhos que se diferem em diversos aspectos, como registros interpretativos distintos e concepções estéticas muito específicas, há uma qualidade de envolvimento do ator com o público e maestria no aproveitamento dos recursos técnicos de atuação que os reúne numa categoria louvável de qualidade artística.

Muito humildemente, quero tentar entender como se desenvolve essa qualidade de abertura para o acontecimento teatral. Paralelo a isso, trabalharei no exercício técnico constante de desenvolvimento dos recursos psicofísicos que tenho (corpo, voz, imaginação) e pesquisar como o ator multiplica suas relações com o texto (ora como narrador que comenta a ação, ora como personagem que está em ação).

[L7] Comentário: São só esses três ou existem mais?
a- Se forem só esses três: corpo, voz e imaginação.
b- Se forem exemplos e tiver mais: corpo, voz, imaginação.

Acredito que o estudo da ideia de jogo, aliado ao material dramático narrativo, traz a possibilidade de exercitar ao máximo um despojamento cênico, levando-me a uma libertação de uma certa imitação excessiva que me retiraria do contato com o momento presente.

Além disso, essa pesquisa está muito relacionada com as possibilidades de uso da palavra no teatro e as potencialidades implícitas em maior ou menor grau de teatralidade em textos literários. José Sanchis Sinisterra, em seu livro "Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos" (2013), elabora uma diferenciação entre o conceito de "história" e "discurso". A transposição teatral se volta para o campo do discurso, no qual o encenador, ou o próprio ator, articula os elementos presentes na história segundo um ponto de vista específico ou uma proposta de encenação:

Como acontece na narrativa, onde uma mesma história pode dar lugar a diferentes relatos - cada um com seu discurso específico -, uma mesma fábula pode ser organizada segundo diversas modalidades de ação dramática, dando lugar a diferentes obras teatrais. A ação dramática seria, portanto, o modo específico como uma obra teatral dispõe a apresentação da

fábula, as pautas e estratégias dramatúrgicas que um determinado autor utiliza para contar - ou não contar - os fatos da fábula (SINISTERRA, 2013, p.45-6).

De forma bem sucinta, meu objetivo é me tornar, no futuro, um ator que tenha cada vez mais disponibilidade para o jogo cênico, melhor entendimento do texto e um canal potente de relação com o público. Não acredito que possa haver um ator que atinja um nível tal de excelência que esteja pronto para fazer qualquer trabalho. Por isso, quero que essa pesquisa me aponte caminhos para compreender minhas necessidades em um processo de ensaio, abrir minha escuta para as orientações que recebo e como as aplico no trabalho prático. Dessa forma, espero me tornar, futuramente, um profissional mais consciente de si, mais sincero e criativo.

Minha metodologia será baseada no processo gradativo de entendimento do texto e de suas imagens, paralelo à construção de uma cena a partir de ensaios individuais e eventuais exposições do trabalho realizado à turma que, com suas impressões e estímulos, ajudarão a mim na condução da minha “feitura cênica”.

Assumo, também, como metodologia uma aceitação do erro, da ignorância, do não saber como ferramenta de trabalho. Não se trata de ambicionar aqui, necessariamente, um trabalho que se dê por acabado, que satisfaça a um público possível. É mais íntimo o que eu empreendo: busco questionar minhas formas preconcebidas, minhas falhas humanas que, irremediavelmente, esbarram na minha trajetória cênica. É um exercício de descoberta. De se abrir para o contato com os elementos da cena e para o desconhecido que o jogo nos impõe.

II- MEMORIAL

II.1- Os clichês: achando intuitivamente o meu maior obstáculo

A minha experiência nessa pesquisa se inicia, certamente, muito antes dos primeiros encontros em sala de aula. Já tendo a noção de ter que me debruçar sobre uma questão específica do trabalho do ator por todo o período, eu tive, durante as férias, alguns momentos de reflexão sobre o que me mobilizava no trabalho do ator a ponto de me impulsionar a uma pesquisa mais profunda.

A primeira anotação que eu fiz foi uma espécie de lista dos meus "temas favoritos", a partir das experiências realizadas em outros períodos. Apareceram nessa lista tópicos como "o ator em análise de si"; "qual história é vital para você que seja contada?"; "o ator desconstruído de clichês" e "a autonomia do ator no processo de construção da cena". Esses itens, por si só, não dizem muito, mas, em conjunto, apontaram-me para uma direção que minha intuição acatou com prontidão: a pesquisa cênica sob a perspectiva de "jogo". Em determinado momento de minha pesquisa, eu descobri a seguinte proposição de Jean-Pierre Ryngaert (2013, p.16): *"Joga-se para si, joga-se para o outro, joga-se diante do outro. A ausência de um desses elementos, ou sua hipertrofia, desequilibra o jogo"*. Nessa frase, aparentemente simples, revelava-se para mim aquele que, talvez, seja o grande desafio do ator moderno: equilibrar o jogo teatral.

Para entender como cheguei nesse tema, algumas considerações: cerca de dois meses antes do início do período, eu assisti ao espetáculo "Mamãe", encenado por Álamo Facó, e dirigido pelo próprio ator em parceria com César Augusto. Ao sair do espetáculo, eu tive uma espécie de elucidação do teatro que me interessava assistir e, logicamente, atuar. Essa obra é construída a partir de uma narrativa performática, na qual é contada a história da mãe do próprio ator, vítima de um tumor no cérebro que a vitimou fatalmente em cem dias após o diagnóstico. Não é meu intuito aqui elaborar uma análise aprofundada dos elementos da construção do espetáculo, mas é fundamental ressaltar que eu fui tomado por uma espécie de êxtase com a forma do ator conduzir seu desempenho. Algo que, naquele momento de representação, para mim, beirava um ritual sagrado. Uma espécie de catarse, uma sensação de incômodo, uma nova possibilidade de teatro, muito se passou pela minha cabeça naquela noite. Álamo misturava elementos reais com outros puramente ficcionais, quebrava o ilusionismo da história para um contato direto com o público, transformava

[L8] Comentário: Eu não sei se essas peças que você cita durante seu trabalho deveriam ser referenciadas em nota bibliográfica. Tem que perguntar à Maria. Como leitora, ficaria curiosa em ter a fonte (com direção, ano da montagem, etc.). Daqui a alguns anos, se alguém ler o seu trabalho, teria acesso aos dados dessas peças teatrais. Fica até como registro histórico para pesquisadores no futuro.

[L9] Comentário: Eu colocaria até uma minibiografia dos atores em nota. Ficaria bem legal! Eu penso sempre em pessoas de outras áreas lendo meus trabalhos. Eu, por exemplo, não conheço esses atores. Mas isso vc tem que ver com a Maria.

uma experiência tão dolorosa em poesia de alto nível, e num somatório de qualidades de seu trabalho, conduziu-me para um envolvimento tão aprofundado com o acontecimento teatral que eu tive um *insight*: era essa espécie de contato, potência e comunhão com o público. Algo de mais precioso que eu poderia almejar para uma pesquisa monográfica.

Mas como buscar essas qualidades que, a princípio, pareciam tão impalpáveis, tão místicas? Meu primeiro impulso foi procurar na minha história pessoal algo que eu pudesse tentar transformar em criação cênica. Fiz outra lista, agora não mais sobre questões específicas do trabalho do ator, mas de pontos-chave de minha experiência de vida com os quais eu poderia trabalhar. Surgiram temas como: angústia, solidão, afastamento familiar, abusos morais, banalização das relações interpessoais e autenticidade do indivíduo.

Logo em seguida, o período letivo se iniciara. Na primeira semana de aula, eu já estava repleto de ideias. Para mim, era uma espécie de vantagem, como se eu já estivesse encontrando um caminho para percorrer. No segundo dia de aula, eu já propus uma improvisação, tentando trazer o elemento real para a criação cênica: a ideia era falar do distanciamento afetivo entre mim e meu pai, um dos pontos-chave de minha vida real. Eu estruturei esse experimento a partir de um procedimento de composição. Escolhi um elemento performativo de minha vida cotidiana (uma mensagem de áudio que meu pai tinha me mandado há meses), uma ação concreta (fazer dobraduras de papel), uma iluminação bastante reduzida, um trecho de "Carta ao Pai", do Kafka (1953), e algumas frases que remeteriam à fala do meu pai e outras à minha própria fala. O fato é que, utilizando esses elementos, aconteceu uma improvisação livre. Eu não tinha planejado demais o que eu iria fazer. Tinha esses elementos para lidar e um jogo para fazer (ou tentar) acontecer. Ao final, minha orientadora, Maria Assunção, falou a frase que eu mais escutei a respeito do meu trabalho nesse período: "Você se arma! Seu desafio é desconstruir essa forma, porque ela não é verdadeira!". O mais engraçado é que ela tocou, de primeira, no ponto crucial do meu desejo: a sinceridade.

E, a partir dessa primeira semana, ficou claro, quase por acaso, que o trabalho de pesquisa no terreno de confronto entre o épico e o dramático me colocava de forma muito evidente em contato com dificuldades vitais de serem desenvolvidas no meu trabalho como ator. São elas a desconstrução dos clichês; o despojamento de minha presença e um envolvimento sincero e sensível com o público, com quem eu compartilho a experiência da cena.

II.2- Entrando no túnel escuro

Na semana seguinte, eu continuei minha investigação em torno da construção de uma improvisação a partir da articulação entre ficção e realidade. Eu desisti de falar do meu pai por

[L10] Comentário: Essa frase ficou solta. Carece de uma pequena complementação do que seria esse equilíbrio do jogo. Prejudicou a conclusão do parágrafo.

achar que poderia expor uma pessoa de forma abusiva e desnecessária. Resolvi que experimentaria algo que não falasse de outra pessoa de forma tão direta, que seria mais sensato restringir uma possível dramaturgia a questões que só dissessem respeito a mim.

Elaborei uma ideia, que eu executei em sala de aula sem muita preparação prévia, novamente com um cunho de improviso. Eu narrei uma história verídica e, em determinado momento, inseri uma literatura ficcional. Não sabia muito o que isso provocaria. Na minha cabeça, eu estava tentando contaminar meu despojamento, próprio de quem conta uma história pessoal, com um lirismo de um texto com traços mais romancados. E, na mesma medida, empreender o processo contrário, trazendo para a minha subjetividade a palavra de outrem da forma mais sincera que eu conseguisse.

Confesso que a minha satisfação nesse dia, assim como na primeira improvisação, foi minha disponibilidade para experimentação. Eu tinha uma história pessoal e um conto ficcional como matéria-prima e, no momento do jogo, brincaria com esses dois elementos, experimentando as formas de interação entre ambos, na criação de uma dramaturgia própria, que já não era mais o puro relato de algo que se deu comigo, e nem a transposição para a cena de uma narrativa romancada, mas um terceiro discurso, resultante de um hibridismo entre os dois. Isso retoma a experimentação da criação de um discurso, conforme elaborado por Sinisterra (2013), no qual a ação dramática se descola da apresentação convencional dos fatos da fábula para criar um material novo, original.

Novamente, tive um retorno da turma e de minha professora Maria Assunção. Algo bastante semelhante ao primeiro experimento: por mais que houvesse um esforço consciente de uma presença sincera e despojada em cena, eu ainda incorria numa interpretação forçada, enfeitada e representativa. Além disso, atrapalhou o fato de eu não ter preparado o espaço, de não ter pensado numa estrutura, de não ter organizado melhor as minhas ideias, para, então, experimentá-las.

Nos dias que se sucederam, eu fiquei bastante gripado, com pouca disposição para a experimentação. Na aula do dia 15/03/2016, eu não apresentei nada prático, mas comecei a sistematizar no caderno quais eram meus objetivos principais, tendo como base os comentários sobre os quais eu tinha realizado nos dias anteriores. Surgiu de forma bastante objetiva a ideia de cumplicidade. Era esse estado de parceria, de convivência plena entre ator e público que eu quero e preciso aprimorar até hoje. Assim, os problemas começaram a ficar mais claros, porém não mais fáceis de serem resolvidos.

A Maria trouxe uma imagem bem interessante para me orientar, que foi o “diapasão”. Segundo ela, eu não tinha problemas técnicos graves a serem resolvidos, como articulação ou projeção de voz, não faltava uma certa “presença” (outro conceito bastante obscuro), mas falta em mim uma afinação, uma escuta mais sutil a respeito de como me comportava quando ia para a cena.

[L11] Comentário: Faltou ano.

[L12] Comentário: Inserir ano do ocorrido.

[L13] Comentário: Isso já aconteceu ou você não conseguiu até hoje?

a- Se já aconteceu: “que eu queria e precisaria aprimorar”;
b- se ainda persiste: “que eu quero e preciso aprimorar até hoje”.

[L14] Comentário: Sei que Maria é uma pessoa legal, mas num trabalho acadêmico sempre a descreva como “A professora Maria”, “Minha orientadora”, etc. Sempre colocando o sobrenome depois de “Maria”.

[L15] Comentário: Veja com Maria se vale a pena colocar nota explicativa no pé de página. Eu, por exemplo, não sei o que é. Às vezes alguém de outra área pode ler seu trabalho. Eu, por exemplo, leio trabalho de outras áreas e, às vezes, me sinto perdida com termos específicos. Isso afasta leitores de outras áreas. Veja a opinião da Maria.

Porque eu, fatalmente, incorria numa espécie de desafinação cênica. Eu precisava o marco zero a partir do qual eu estaria desconstruído de ideias prévias e clichês de atuação. Segundo ela, eu poderia conseguir empreender uma pesquisa que se orientasse para esses objetivos sem estar, necessariamente, imerso em um trabalho que trouxesse para a cena histórias de minha vida pessoal. Um ator sincero independe do texto que fala: é uma qualidade do estar em cena, que “*até com uma receita de bolo*” (novamente a voz de Maria) se pode exercitar.

A partir dessa semana, embora já tivesse mais clareza do meu desafio, eu fiquei bastante confuso sobre qual seria minha metodologia. Estava muito inspirado pelos trabalhos que tinham como suporte dramático o terreno híbrido entre ficção e realidade. É, de fato, um campo de pesquisa muito atraente, todavia eu percebi que ele não me era vital para uma pesquisa de monografia. Antes de me tornar um artista, com pesquisas estéticas mais sofisticadas, eu deveria entender psico-fisicamente o que existe de mais fundamental no trabalho do ator, essa base sólida sobre a qual eu posso, no futuro, estar muito mais preparado como artista.

Decidi, então, que me empenharia na elaboração de uma cena, tendo como base dramática um texto narrativo, em moldes mais tradicionais. Desapegado de uma pesquisa que, talvez, estava muito mais relacionada à questão da encenação do que do próprio do ator, eu estaria mais concentrado em questões mais “simples”. Aspas essas que relativizam a ideia de simplicidade, que não se traduzem por uma facilidade e sim ao fato de serem mais específicas e localizáveis.

II.3- Da escolha do texto: ouvindo a intuição

Cerca de dois dias depois do comentário de minha orientadora sobre o “dó de peito”, eu estava lendo alguns contos do livro “Morangos Mofados”, de Caio Fernando Abreu, e o conto “Natureza Viva” me arrebatou. Eu, particularmente, apego-me muito a uma obra quando ela me emociona. Ela me transporta a um estado de contemplação poética do cotidiano. Contudo, é raro, infelizmente, eu me sentir mobilizado como me senti por esse texto. E eu pensei “Por que não posso me sentir assim?”. Trata-se de um texto de difícil compreensão, com imagens muito poéticas, uma estrutura gramatical bastante rebuscada e que rompe com o cotidiano.

Mas se eu busco a sinceridade máxima como ator, por que escolher um texto tão distante do português do dia a dia e tão repleto de metáforas? Confesso que é uma pergunta que eu ainda não sei responder: foi uma chance muito preciosa que eu dei para a minha intuição. Eu queria me jogar no desafio de descobrir a teatralidade latente por trás daquelas palavras. Além disso, eu enxerguei uma riqueza de imagens que me estimulam por sua dimensão poética. E já que eu estava procurando material para eu me exercitar como ator, eu resolvi abraçar o desafio.

[L16] Comentário: Aqui acho que cabe usar apenas Maria. Como fala de sua voz, é algo menos formal, mais íntimo.

[L17] Comentário: Colocar entre parênteses o ano da edição que vc leu.

[L18] Comentário: Veja se alterei o seu sentido trocando “extra cotidiana” por “que rompe o cotidiano”.

É necessário que eu teça alguns comentários que não dizem tanto respeito ao caráter formal de uma pesquisa acadêmica, mas que não podem estar separados de qualquer experiência como ator: a paixão. Eu não entendo a razão de se fazer teatro, de se fazer arte de um modo geral, se não for para falar de algo que seja muito cara ao artista, porque só assim, eu acredito, ela poderá ser cara a um espectador. E foi por isso que a minha intuição abraçou esse texto de forma tão calorosa. É um texto que trata de incomunicabilidade, desencontro, solidão no contexto urbano, desejo e frustração: é um universo que me mobiliza como indivíduo, que chega a mim de forma muito intensa, comunica com as minhas dores e me impulsiona como possível artista-criador.

Na aula seguinte, no dia 29 de março, eu me senti numa espécie de prova de fogo: eu precisava convencer a Maria de que aquele texto era bom, quase como se pedisse permissão, um aval, uma benção. Por mais que eu soubesse de nossa total liberdade para investigar os meus desejos, eu precisava dessa primeira aprovação. Eu sabia o que precisava trabalhar como ator, mas não sabia por onde começar. E o conto “Natureza Viva” me trouxe um caminho, um objeto dramático extremamente desafiador. Nesse dia, eu apresentei um pequeno trecho do início do conto, aliado à minha defesa apaixonada de que eu queria fazê-lo. Felizmente, meu desejo foi recebido com incentivo.

No tocante ao trabalho apresentado, sentia-me muito nervoso, por medo de errar o texto, de que as pessoas não entendessem o que eu falasse, então fiquei bastante refém dessa tensão. Estava sentado, quase imóvel, num tom de voz meio monocórdio e levemente acelerado. Acabei errando o texto, seguindo em frente sem grandes solavancos. Os primeiros comentários me animaram, porque ressaltavam a beleza do texto, o que me motivou muito. Havia, de fato, um potencial de afetação que não se encerrava na leitura do texto no papel, que isso seria possível também em forma de cena. Sem grande surpresa, minha professora retomou a ideia do diapasão, que eu precisava “abaixar minha frequência”, situar-me. Curiosamente, o momento em que ela destacou minha maior sinceridade foi quando eu errei o texto. Dei, portanto, uma breve pausa, corrigi o que eu tinha errado (eu deveria dizer “acender o abajur”, mas disse “apagar o abajur”) e segui em frente.

Confesso que para mim é um pouco sofrido todos esses comentários a respeito da minha “impostação” cênica. Mais sofrido por não conseguir localizá-los de forma objetiva e menos por uma frustração do ego que não consegue se sobressair em uma tarefa.

Nos dias subsequentes, minha relação com o trabalho se tornou muito entusiasmada e apaixonada. Delimitado meu material dramático, eu parecia uma criança empolgada com o brinquedo novo querendo brincar o tempo inteiro. Por questões práticas de minha vida cotidiana, eu tinha pouco tempo livre para ensaios organizados, em salas apropriadas. Geralmente, estava disponível o espaço do meu quarto em horários pouco convencionais, tarde da noite. Com isso, a

forma de me encontrar sempre ativo em minha pesquisa era lendo o texto incansavelmente e, deliberadamente, memorizando-o.

Posso dizer que, no começo, tive uma preocupação muito grande de não dar conta do volume de texto, principalmente pelo vocabulário rebuscado e conjugações verbais complexas, então minha primeira medida foi começar a tentar decorá-lo mecanicamente. Ainda assim, eu sentia, de modo geral, uma certa alegria por ter relativa facilidade para decorar textos. Eu me valia de todo o meu tempo livre, no ônibus, antes de dormir, no trabalho (quando era possível), para ficar gravando aquelas frases em minha cabeça.

O que ocorreu foi uma espécie de engessamento de minha compreensão das palavras. Essa percepção se deu nas duas vezes seguintes em que eu o apresentei, novamente através do retorno dos colegas e da professora Maria. Diziam que muito do texto se perdia, porque eu tinha um ritmo que não se alterava, que eu não entendia as imagens do texto e, conseqüentemente, eles também não entendiam.

Minha professora foi categórica em dizer para eu parar imediatamente de memorizar o texto, que decorá-lo seria um processo natural ao longo do tempo de trabalho, que o tornaria orgânico. Vale ressaltar que a etimologia da palavra “decorar”¹, no sentido de “guardar de memória”, vem do Latim *-cor*, “coração”, pois se pensava que este era o órgão da memória. Poeticamente falando, o texto decorado é um texto que deve ser proveniente do coração, ou em termos mais práticos, da subjetividade profunda do ator.

O fato é que minha orientadora foi me dando algumas pistas sobre um modo mais organizado de se trabalhar: eu deveria decupar o texto em partes menores, que tivessem uma certa independência entre elas, e que eu, pouco a pouco, fosse me aprofundando na apropriação desses pedaços menores. Precisaria, também, elaborar procedimentos de ensaio, algo que eu, na minha desorganização natural e ansiedade implacável, tenho muita dificuldade. Eu sempre queria ir logo para o texto, para a resolução, o acabamento final. Entender a calma necessária para a descoberta tem sido um desafio que atravessa o processo, porque vai de encontro à minha própria natureza excessivamente voltada ao resultado.

II.4- Levando o texto para a cena

O processo de apropriação e adaptação do texto passou por muitas etapas. No início, minha

¹

(disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/diferentes-etmologicamente/> acessado em 19/04/2016 às 02:30)

[L19] Comentário: É um desafio até hoje? Essa é a ideia que sua frase passa.

Se foi só nessa época, coloque a frase toda no passado: foi um desafio que atravessou o processo, porque foi de encontro....

relação com os elementos de cena era bastante tímida. Eu me sentia muito desprotegido, exposto, sempre que eu ensaiava. Por muito tempo, tudo estava resumido a estar sentado numa cadeira, com uma outra cadeira vazia ao meu lado, de frente para o público, e dizer o texto que eu havia memorizado até então. Eu interagía de forma bastante superficial com a cadeira, ela era quase dispensável nesse “cenário”, eu, praticamente, concentrava muito mais na minha relação direta com o público.

Nessa fase embrionária da cena, minha maior preocupação, como já citado anteriormente, era me assegurar de que as pessoas compreenderiam o texto. Muito preocupado com a complexidade das imagens contidas no conto, eu sublinhava muito tudo o que eu falava como se quisesse ter o aval do público de que eu estava sendo claro no que eu estava dizendo. De certa forma, isso me aprisionou.

Depois das tentativas de tornar o texto crível em minha boca se revelarem frustradas, eu comecei a pensar no que poderia fazer para melhorar a minha qualidade de apropriação. Primeiramente, tentei entender melhor o título do conto. Escrevi no meu caderninho de ensaio tudo aquilo que o título, “Natureza Viva”, me remetia. Apareceram palavras como: pulsante, hesitante, mortal, inteiro, pensante, presente. Esses vocábulos permeiam um campo semântico que me remete à ideia de risco, descontrole, fluxo, alternância e impermanência. E tudo isso revela muito da circunstância da cena e do que ela contém como ideia, como discurso.

Em seguida, eu fiz uma outra lista, na qual eu relatei alguns momentos marcantes de minha vida, em que me senti em situação análoga ao texto. Cabe ressaltar aqui que esse procedimento não foi, em momento nenhum, com a intenção de me valer dessas experiências pessoais como memória emotiva no momento da cena. Foi muito mais um estudo “pré-cênico” para eu entender melhor como aquela circunstância se ligava à minha própria vida. O dia em que eu contei ao meu pai a respeito da minha sexualidade, por exemplo, foi emblemático e eu penso que o texto me remonta muito a esse dia. A necessidade de se falar algo muito importante a alguém muito caro, e o medo e angústia de tudo que acontecerá nesse exato momento.

Eu já sabia que precisava dar conta de dizer aquelas palavras sem soar pedante ou prepotente. Um desafio e tanto. Eu já tenho uma voz um pouco peculiar, excessivamente grave, que conota uma cerimônia, um certo formalismo. E isso sempre passa impressões equivocadas a meu respeito. Tanto em cena como na vida cotidiana. Às vezes, eu tenho fama de ser um pouco “boçal”, porque a minha voz impõe uma importância que não me cabe. E agora percebo como que esse trabalho tem sido muito desafiador. Porque eu preciso conseguir falar tudo aquilo e ser sincero, ser simples, mesmo quando as palavras são extremamente rebuscadas. Em meados de abril, quando conversei com a professora Cecília Gusmão sobre o texto escolhido, ela já havia “cantado essa

pedra”: esse seria um trabalho que me desafiaria intimamente, por eu ser muito formal na vida, de modo que precisaria vencer não só o distanciamento imposto pelo texto, mas também vencer alguns traços de minha própria personalidade para poder criar um canal de fruição potente com a plateia.

Talvez por isso eu tenha tido a sensação de que a minha orientadora, Maria, guiasse-me para tornar toda a minha expressão cada vez mais contida. Nas raras vezes que ela achava que eu estava apropriado das palavras do texto, a minha sensação era de que estava muito pequeno, contido demais, quase como se estivesse fazendo linguagem audiovisual. Na verdade, essa contenção que ela me pedia nada tinha a ver com estar sendo podado, mas sim com uma orientação para que eu entendesse profundamente o que exatamente eu estava dizendo, para que não soasse falso. E soar falso é uma armadilha muito fácil de se cair em textos como esse.

Esse período inicial me remete a uma frase de Graciliano Ramos, que encontrei no verso do exemplar que tenho de “Vidas Secas”, e que resume bastante minhas inquietações iniciais na pesquisa: “(...) a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso. A palavra foi feita para dizer”. (1938)

Outra questão muito importante nesse trabalho foi a percepção do ritmo e andamento da cena. A professora Cecília, em uma aula de Análise do Espetáculo, falou uma frase que me chamou bastante a atenção, e que eu relaciono muito com essa pesquisa: “Teatro, quando é bom, é música”. Isso significa levar em conta todos os elementos presentes na música para a construção cênica: ritmo, andamento, pausa. No primeiro mês de ensaio, eu ouvia muito que eu tinha uma “musicalidade” na voz que não se alterava, uma cadência um pouco viciada, que cansava o público rapidamente. Comecei a fazer alguns exercícios com um pequeno trecho do conto, repetindo-o várias vezes, porém com mudanças no ritmo da fala. Cheguei a gravar um arquivo com várias músicas, muito diferentes entre si, editadas em sequência, para dizer o texto seguindo o estímulo que viesse a partir das canções. E novos estados surgiram, outras possibilidades de compreensão, e, principalmente, a possibilidade de brincar, de não engessar uma ideia sobre determinado momento da cena.

É importante relatar que o primeiro parágrafo do conto foi, sem dúvida nenhuma, extremamente difícil de trabalhar. O texto, como já explicado anteriormente, é todo um fluxo de pensamento. Como estabelecer isso de forma teatral? Propositamente, a forma como o conto é escrito é confusa, sem muita pontuação, sem separação entre “fala” e “pensamento” (no fim, percebe-se que até o que era uma fala direta ao outro era pura suposição). Exemplifico com o começo do texto: “Como você sabe, dirás feito um cego tateando, e dizer assim um conhecimento prévio faria quem sabe o coração do outro adoçar um pouco até prosseguir (...)” (1982. pg. 110). A expressão “como você sabe” é direcionada ao interlocutor, sentado na cadeira, enquanto que todo

[L20] Comentário: Explique isso melhor. Não ficou muito claro.

[L21] Comentário: Colocar fonte bibliográfica (ano de publicação da obra).

[L22] Comentário: Colocar página, data de publicação.

o resto diz respeito às sensações do enunciador no momento da cena, “feito um cego tateando”, e suas suposições sobre os pensamentos do outro a quem ele se dirige. Tornar essa operação literária algo teatral foi um grande desafio, porque é tudo muito misturado, sem muitos respiros. Se eu não encontrasse uma forma de trazer para o meu corpo esse quebra-cabeça, eu perderia o controle, logo nas primeiras linhas do texto, do que eu estava dizendo. E viraria pura verborragia.

Depois, com o avançar dos ensaios, eu consegui perceber quando eu acionava um “piloto automático” e prosseguia com o texto. Geralmente, se eu caísse nessa armadilha no começo da cena, dificilmente eu conseguiria retomar. E eu, assim como o público, não saberia mais o que eu estava falando.

II.5- Ensaio: “eu não sei me organizar”

Deslocando um pouco minha digressão para uma reflexão mais íntima e autocrítica, o que percebo é a minha profunda dificuldade em me organizar. Eu sempre soube que eu era uma pessoa confusa na vida, mas esse trabalho tem sido um sinal de alerta para que eu trabalhe essas minhas peculiaridades em minha possível trajetória como ator. Falo isso, porque, pela primeira vez na vida, eu passei a ensaiar a maior parte do tempo sozinho, na hora que eu bem entendesse, na duração que me aprouvesse. Porém, esse excesso de liberdade é um convite sedutor para a distração.

Um exemplo é a dificuldade em me aquecer. É muito grave eu reconhecer essa dificuldade no meu trabalho final de faculdade. Eu tenho uma ansiedade absurda para resolver, para definir, fechar, apresentar, ser elogiado e pronto. O que ocorre com frequência é eu tentar começar algum procedimento de ensaio, como preparar meu corpo e facilmente me distrair do que eu deveria estar fazendo. Tenho uma dificuldade de focar a minha atenção em algo específico. Pulo para outra etapa, para a generalidade, para a “apresentação” para o público.

Por exemplo: eu sempre fui orientado a trabalhar o texto em pequenos pedaços, para que eu pudesse me aprofundar ao máximo nas possibilidades que aquele trecho me trazia. Mas eu não consigo me deter. Se eu chego no ensaio e penso “hoje vou ensaiar as cinco primeiras linhas do texto por uma hora”, certamente em menos de dez minutos eu já estou no terceiro parágrafo. Esse excesso de liberdade me colocou num confronto direto com minha dificuldade de me amadurecer como artista, de me colocar em estado criativo e investigativo de forma aprofundada, sem querer o resultado instantâneo, mas entendendo os percursos “braçais”, o trabalho sistemático, disciplinado para que algo potente se desse no momento da cena. Eu me traí pela preguiça, pela procrastinação, pela falsa ideia de “na hora acontecer”.

Toda essa autocrítica, por fim, é muito difícil de assumir, primeiramente para mim mesmo. A

[L23] Comentário: Veja se alterei o que vc falou.

[L24] Comentário: Veja se alterei o sentido.

[L25] Comentário: Até hoje tem essa dificuldade?

Se foi somente naquela época, jogue o verbo para o passado: “é” para “era”.

forma como nos comportamos quando não está à vista de ninguém é muito reveladora sobre quem somos de verdade. E eu tenho sentido que sou um aprendiz de ator muito imaturo. Mas se olho para essa dificuldade, espero que eu consiga trabalhar sobre ela e, talvez, aprender o significado de que a disciplina do trabalho seja o maior aprendizado de tudo isso.

II.6- O medo do erro: querendo jogar tudo pro alto

Eu propus a mim mesmo um desafio, quando decidi encenar o conto "Natureza Viva", do Caio Fernando Abreu. Eu sabia que estava entrando em um processo que corria grandes riscos de "não dar certo", numa perspectiva muito rasa sobre o que seria "dar certo". Talvez em decorrência disso, em meados de abril, minha relação com o trabalho se estremeceu. Por mais que eu tivesse em mente que eu não deveria me preocupar em elaborar uma cena bem acabada, palatável aos gostos do público, eu comecei a sentir uma desmotivação crescente por conta da minha dificuldade em conseguir seguir os estímulos que eu recebia como *feedback* dos colegas e da professora Maria. O texto, que semanas antes era um brinquedo do qual eu não queria me separar, passou a ser um inimigo, um ponto de resistência negativa muito forte para que meu trabalho tomasse forma e se encaminhasse.

Nota-se, após a leitura do conto escolhido (ele se encontra em anexo ao final desse trabalho), que não se trata de uma narrativa literária tradicional. O texto não conta uma história que aconteceu no passado. Trata-se da verbalização massiva de um fluxo de pensamento que se dá no momento da ação dramática. A minha dificuldade em organizar o conteúdo literário, de forma a articulá-lo com a transposição cênica, deu um nó em minha pesquisa e, por semanas, eu senti que não conseguia desatá-lo. No meu processo de descoberta, eu não pretendi, e ainda não pretendo, abrir mão das características do texto de modo a facilitá-lo à cena. Essa manobra significaria para mim uma espécie de "roubar no jogo".

Cito, novamente, o relato de Luiz Arthur Nunes sobre sua própria pesquisa no campo da narrativa:

É importante dissociar essa proposta da tradicional "adaptação para o teatro", onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. Trata-se aí de um exercício de transposição de gênero que acarreta necessariamente o sacrifício de uma linguagem em detrimento de outro. (...) Deste modo a voz do autor desaparece, transmutada nas vozes dialogadas dos personagens. Em contraposição nossa proposta faz questão de conservar o discurso autoral (narração, descrição, comentário, reflexão, etc.), fundada na crença de que é possível descobrir nele uma teatralidade inerente e específica, capaz de render

[L26] Comentário: Não seria melhor "encenar o conto"? Quem fez foi o autor do texto.

[L27] Comentário: Achei desnecessária essa parte.

[L28] Comentário: Você repetiu "cena" duas vezes na mesma frase. Há algum sinônimo? Não conheço os termos específicos de sua área. Faria sentido: "de modo a facilitar minha atuação"?

instigantes soluções de linguagem cênica" (Nunes, 2000, p.39-40).

[L29] Comentário: No arquivo original, você terá que formatar essas citações. Havia um programa gratuito de formatação. Vou ver se acho para você. Apenas não sei se o período de gratuidade terminou.

Trata-se de um texto bastante complexo, com frases e períodos imensos, de difícil apreensão. E disso eu já sabia quando o tomei como objeto de análise. Entretanto, se sobrepõe à dificuldade puramente literária que o texto carrega, a necessidade de estratégias que o tornem teatrais, que não seja uma verborragia que se encerre em mim e não resulte em absolutamente nada no público. Isso seria o fracasso absoluto de minha tentativa de pesquisa.

Vale ressaltar que, nesse processo, existiu um esforço meu para dotar a cena de uma simplicidade absoluta. Eu não usei objetos e, até o momento, não propus nenhuma espécie de cenário verossímil. Não se tratava de um exercício de reprodução naturalista. No entanto, esse desnudamento da cena, esse simples estar em cena do ator, munido de um texto e duas cadeiras, colocam-me em uma vulnerabilidade atroz.

Nesse estágio da pesquisa, me sentia, assim como a figura do conto, tateando feito cego. Praticamente um jogo de tentativa e erro. Nesse momento, o cenário mais recorrente era o seguinte: eu, fechado sozinho na sala de ensaio, imerso em minhas divagações com a palavra do autor, acreditando que estava indo por um caminho interessante. Quando eu apresentei para a turma, minha crença esmoreceu e eu senti que sempre voltava à estaca zero. No dia 14/04, eu fiz anotações muita acaloradas, bastante frustrado com o processo. Sentia preguiça, cansaço e até vergonha de me apresentar. Achava que não fazia sentido tudo aquilo, que eu estava me expondo a uma situação boba, que não me acrescentaria nada com ator.

[L30] Comentário: Veja se alterou a sua intenção. Antes vc usou "foi por água abaixo".

Reconheço uma certa ansiedade excessiva e imatura em minhas considerações, porém trabalhar sobre o erro e a frustração foi se revelando um dos pontos mais fortes da pesquisa.

II.7- Os ensaios compartilhados

Nessas primeiras semanas do mês de abril, outra ferramenta interessante incluída no trabalho foram os ensaios compartilhados. Agrupando as pesquisas em temáticas similares, passamos a ter o esforço da observação do trabalho do outro e a identificação de questões a serem levantadas, que, muitas vezes, o próprio autor da pesquisa não se dava conta. Tive a oportunidade valiosa de compartilhar desse tipo de experiência com os alunos Gabriel Borges e Alice Petri. Embora com estilos literários distintos entre si, nós nos aprofundamos pelo território narrativo.

A primeira satisfação a ser ressaltada nesse procedimento é, sem dúvida alguma, a de não estar sozinho na sala de ensaio. Embora o trabalho artístico atravessasse por momentos de solidão, é extremamente prazeroso estar acompanhado no ensaio, trocando as angústias, incentivando, dando

ideias, enriquecendo o olhar. Foi favorável também a percepção que tive de como eu gosto de estar na posição de observador. Embora, em nenhum momento, o ensaio compartilhado tivesse a intenção de que dirigíssemos o trabalho do colega, eu me pegava tendo ideias a respeito das cenas: pensava a respeito do ritmo da fala, das quebras entre personagem e narrador, da utilização do espaço. Tudo bastante enriquecedor, levando-me a imaginar que, talvez, eu tenha mais vocação para a direção teatral do que para a atuação.

O mais curioso era o fato de que muitas das observações que eu elaborava acerca das outras cenas recaíam sobre dificuldades do meu próprio trabalho. O ritmo da fala, por exemplo, era uma dificuldade que eu percebia em meus dois colegas, mas, ao mesmo tempo, sempre foi uma questão delicada para mim. No trabalho do Gabriel, que narra em primeira pessoa a história de um psicopata, eu percebia que se ele ajustasse o seu ritmo para um andamento mais lento, a ação de lembrar os fatos estaria muito mais presente. Já no caso de Alice eu percebia uma certa afobação, uma ansiedade em ir de uma voz narrativa para um personagem e vice-versa, que tornava a cena mais frágil. Essas questões, a dificuldade de ajustar o ritmo da fala, do pensamento, assim como a ansiedade e o desejo de resolver estiveram presentes a todo momento em meu trabalho. Mas não era pelo fato de eu conseguir identificar no trabalho alheio uma questão, que eu a dominava em meu próprio trabalho.

Cabe acrescentar, portanto, que reconhecer em mim o prazer de estar do lado de fora, de pensar sobre a cena e de dar crédito ao meu próprio olhar foram extremamente positivos nessa experiência.

II.8- A polêmica do entendimento no teatro

Desde o começo de minha pesquisa com o texto “Natureza Viva”, uma questão que me preocupou muito era a compreensão do público do que eu estava dizendo. Eu considerei esse o desafio maior, a primeira linha de chegada que eu poderia ambicionar. Lembro-me da minha primeira improvisação com o texto: ao terminar, a minha primeira pergunta aos colegas foi bem objetiva: “você conseguiu entender o que o texto quis dizer?”.

Com o decorrer do tempo, e a minha crescente inquietação com o processo, a noção de fruição e entendimento passaram a rondar constantemente os comentários que eu ouvia a respeito do trabalho. Conforme ensaiava e passava a me apropriar das palavras do texto, essa preocupação excessiva com a “captação da mensagem” se diluía, pelo menos para mim. Entretanto, cada vez que eu apresentava o trabalho, essa questão retornava. Comentários como “eu me perco nas palavras e

fica só uma pessoa falando” ou “fico cansado depois de um certo tempo porque o texto é muito difícil de entender” eram, e ainda são, rotineiros. Importante ressaltar que não se tratam de observações acerca de dificuldades pontuais, como projeção de voz ou articulação. O “se perder nas palavras” remete mais a um confronto direto entre a experiência cênica e a materialidade do discurso narrativo. Mas será mesmo que essa compreensão do texto é, de fato, fundamental?

Sem querer me passar por resistente aos comentários sobre o meu trabalho, reservo-me ao direito de questioná-los, assim como faço ao realizar, constantemente, autocríticas. Tomando esse material dramático escolhido para a pesquisa como análise, o conto de Caio F. Abreu, acredito que o processo de transcrição cênica aponta para a utilização de elementos inerentes ao próprio teatro que delegam ao texto e a sua compreensão intelectual uma função que não é absoluta e indispensável a todos os momentos. A própria literatura apresenta para uma mesma fábula um sem fim de possibilidades de se contá-la. Quando se utiliza os mecanismos do teatro essa profusão de formas de recriação se multiplica ainda mais, remontando novamente ao conceito de discurso, proposto por José Sanchis Sinisterra:

Há toda uma série de recursos que convergem na escrita de um texto e constituem uma lei do discurso, que é, justamente, aquilo que produz a especificidade de uma obra narrativa. Uma mesma história pode dar lugar a uma infinidade de textos narrativos. É exatamente na organização que o autor faz desses recursos narrativos no plano do discurso que se produz o caráter único de cada texto. E é dali – dessa especificidade textual – que provém o efeito específico de recepção do leitor (SINISTERRA. 2009, p.32).

Sendo assim, talvez a poesia escondida no texto de Caio não esteja somente nas palavras que emprega. Mas também na verborragia descontrolada, no ritmo, na musicalidade. E quando ocorre a transcrição para a cena, ainda há o ator, a música, a sonoridade da voz, os objetos, a relação com o público e, também, o texto. Um questionamento, portanto, se faz necessário: em que medida esse constante retorno à noção de entendimento do texto não remonta a uma necessidade de organização, de estruturação lógica, a meu ver, um tanto antiquada?

Há aqui uma provocação, uma inquietação que esbarra também em toda a minha relação com o teatro contemporâneo. Longe de pretender fechar um pensamento sobre o tema, acredito que a dramaturgia escolhida e o encaminhamento do trabalho suscitam essa discussão.

II.9- O jogo: começando a dar nome para os desejos

No ensaio do dia cinco de maio, apresentei uma proposta de cena um pouco mais arriscada à

minha orientadora. Eu propus uma espécie de prólogo, no qual eu explicava brevemente como a cena era estruturada. Mostrava que se trata de um incessante exercício de suposições acerca do momento presente, com a verbalização do monólogo interno daquele personagem.

Esse primeiro contato com o público, no qual estava desprovido das palavras do autor, de certa forma me ajudou a encontrar uma cumplicidade com o público, como se eu tentasse tomá-lo pela mão para guiá-lo pelo caminho tortuoso do texto. Eu tinha a preocupação de não transformar esse prólogo em um texto fechado, não incorrendo no mesmo erro que tantas vezes me acometeu com as palavras do autor, que era o de cristalizar uma intenção, um sentido fechado. Trata-se de um exercício de espontaneidade, o tal “estar frente a frente com a realidade do aqui agora”, como Viola Spolin (1987, p. 4) já definiu. Propus, também, pequenas alterações no texto tal como ele é. Até muito pouco tempo, essa espécie de manobra me parecia uma contravenção ao jogo que eu queria propor, que determinava uma fidelidade cega ao material literário. Entretanto, guiado, de certa forma, pela ideia de *discurso*, eu resolvi, a título de experimentação, abrir pequenos espaços, brechas de respiro, para que eu me colocasse de forma mais subjetiva e íntima no jogo cênico. Foi, certamente, uma estratégia de apropriação, uma aproximação gradual entre o imaginário do autor e o meu instrumento psicofísico.

Além disso, fiz uma importante alteração na cena. Eu aboli uma das cadeiras. Isso me deixava mais desconfortável, mas no bom sentido. Uma cadeira se mantinha, representando a figura do outro, mas a primeira, na qual eu passava boa parte da cena sentado, eu tirei. Meu corpo agora tinha uma exposição muito mais latente ao risco do espaço. E isso me trouxe uma consciência mais aguçada do que eu estava fazendo em cada momento, de qual seria a minha ação.

Essas estratégias se mostraram extremamente prazerosas. Era como se eu estivesse me permitindo brincar com os elementos da cena. É evidente que isso se esvai ainda muito facilmente na minha experiência, mas percebo que, até então, eu estava muito cristalizado, automático, pouco espontâneo.

Nos ensaios subsequentes, eu estabeleci como procedimento de trabalho uma liberdade total, um exercício de reinvenção a cada vez que eu fosse “fazer a cena”. Seja pela repetição de algumas partes do texto, seja pela inversão dos parágrafos, pela exploração do espaço, através de um corpo extra cotidiano, ou na simples alteração do ritmo da fala, eu me obriguei à brincadeira. E eu recuperei um espírito de diversão que estava bem frágil no trabalho.

O aparato teórico de Jean-Pierre Ryngaert se apresentou de forma muito elucidadora para a pesquisa. O pesquisador, em seu livro “*Jogar, Representar*”, discorre longamente sobre o caráter do jogo que é inerente ao teatro. Para mim, era como se as palavras dele conseguissem clarear as minhas ambições principais com essa pesquisa, mas que, até então, eu não conseguia nomear. É o

[L31] Comentário: Ver se o título tem maiúscula no “R”.

jogo vivo, aberto, mutável, vulnerável à presença do outro, que eu tento desenvolver nesse trabalho. E é nesse campo semântico sobre o qual eu pretendo me agarrar na minha possível e sonhada trajetória artística. Enfim, “(...) O que me importa, antes de tudo, é mostrar que jogar é uma experiência: sempre uma experiência criativa, uma experiência situada no espaço-tempo *continuum*, uma forma fundamental de vida” (WINNICOTT, apud RYNGAERT, 2013).

Estava aí condensado nessa palavra, jogo, o que tanto me fascinava nos trabalhos artísticos que me motivaram no início da pesquisa. E é tão bom quando começamos a dar nome para os nossos desejos. O prazer tinha voltado.

II.10- A qualificação

A qualificação do trabalho foi um momento muito importante para mim. A ideia de defender o trabalho para a banca despertou em mim um sentimento quase paternal pela pesquisa. Como se minha relação com tudo isso, a escrita, os ensaios solitários, os livros, as crises, reconfigurassem-se como um objeto sobre o qual eu me orgulhasse muito. No dia a dia, acelerado e afobado, essa percepção mais sensível sobre minha busca artística ficava muito camuflada. E esses dias foram emocionantes, por clarear o meu desejo profundo de estar em cena, de trocar com o outro, de ouvir gente que julgo sensível e inteligente.

É evidente que existia um desejo de que as coisas saíssem “bem”, que a cena fosse elogiada, que eu não errasse o texto, que me fizesse compreendido. Mais do que uma simples sensação de aprovação, eu estava muito animado para mostrar o que eu vinha fazendo para um grupo de pessoas que não sabiam nada sobre o trabalho. E esse prazer escorreu para o momento da cena.

Aconteceu, pela primeira vez, de sentir que tinha o público comigo. Isso aconteceu de forma muito concreta, por exemplo, em um determinado momento que puxei um fio de cabelo meu e ouvi pequenos ruídos de aflição. Senti naquele instante que não estava sozinho. Único ator em cena, com várias pessoas participando do jogo. A preocupação com o acabamento foi embora quando a cena se estabeleceu, pelo meu já citado prólogo improvisado, dirigindo-me diretamente à plateia. Eu só queria brincar. E brincamos.

Das considerações que eu ouvi depois, o que ficou mais claro para mim foi que a minha pesquisa toda se concentrou na investigação da qualidade do jogo de cena. Pouquíssimos dias antes da qualificação, eu descobri no livro “Jogar, Representar” o seguinte enunciado: “Joga-se para si, joga-se para os outros, joga-se diante dos outros. A ausência de um desses elementos, ou sua hipertrofia, desequilibra o jogo” (RYNGAERT, 2013, p. 33). Resolvi que, no momento de minha

defesa para a banca de qualificação, eu apresentaria essa frase, porque via que ela traduzia de forma bastante precisa o meu desejo primordial de desenvolvimento como ator. E foi tão confortante ouvir os professores, porque, independente da qualidade estética do trabalho que apresentei, os comentários reafirmaram que a minha pesquisa era sobre isso: equilibrar o jogo.

II.11- O problema da partitura

Nos ensaios que sucederam à qualificação, continuei seguindo com a ideia de não fixar nada sobre a cena. Cada vez que eu ensaiava era completamente diferente: as palavras usadas no prólogo são diferentes, as partes do texto eu selecionava na hora e, principalmente, a minha utilização do espaço era bastante aleatória. Essa última característica, a ausência de uma estrutura de utilização do espaço, se tornaram o novo e mais inquietante elemento da construção cênica. Eu comecei a perceber que, despido de certas “regras”, eu me sentia muito perdido. A expressão que usava era a de que eu “sambava” pelo espaço, desprotegido e bastante exposto.

Agora, eu entendo que, em boa parte do período inicial da pesquisa, foi muito necessária essa liberdade absoluta para brincar, para descobrir o máximo de possibilidades. Eu precisava me desapegar de certas cristalizações provocadas pelo engessamento que tive no início do processo, devido à memorização precoce e a delimitações muito claras de ritmo e intenção. Agora o oposto se apresentou: eu já percebia que tinha me apropriado do texto da forma mais sensível e calma, porém a ausência de determinadas delimitações (evito a palavra “marca” porque ela carrega uma rigidez excessiva incorporada ao seu sentido) me atrapalhou porque eu me desconectava da minha ação para divagar: “onde seria bom de estar nesse momento?”.

Comecei a pensar na necessidade de uma estrutura. Uma nova etapa do trabalho se sinalizou e, para o trabalho continuar se desenvolvendo, eu precisei de limites mais concretos para me aprofundar. A respeito da ideia de partitura, o ator Ryszard Cieslak, figura central no teatro-laboratório de Grotowski, elaborou uma imagem interessante:

A partitura é como um vaso de vidro que contém uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali, você pode contar com ele. Ele contém e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é meu processo interior, a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama que se move atrás do vidro varia, cresce, diminui, quase se apaga, de repente brilha com força, reage a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de instante para instante (CIESLAK, RYSZARD apud BANU, 2015, p.33).

[L32] Comentário: Tem que tirar as aspas dessas citações. Não precisa. Aqui eu já tirei.

Nas últimas duas semanas, eu comecei a estabelecer o que eu chamo de “pontos de fuga” da cena. São determinadas regiões do espaço que eu posso habitar. O único objeto utilizado foi a cadeira, que representa “o outro”, e todos esses pontos de fuga se estabeleceram a partir da relação com essa cadeira, quase como um tabuleiro de jogo. Por exemplo: eu poderia me posicionar na linha da cadeira, muito próximo a ela ou nas extremidades do palco, encostado na parede lateral, nas diagonais altas do palco (“alto”, nesse contexto, se refere ao fundo do palco) e atrás dela. Assim, eu evitaria os espaços “entre” esses pontos, para não realizar um excesso de deslocamentos desnecessários e um aproveitamento “sujo” do espaço.

Foi muito interessante esse exercício, porque representou um desafio enorme nessa nova etapa do trabalho. Eu passei muito tempo da pesquisa aprisionado em outra cadeira. E, nessa nova etapa, foi como se o jogo se tornasse mais complexo para mim, com mais riscos. E mais potente como um todo. Embora fosse uma nova dificuldade, eu me senti tendo mais um instrumento para brincar. Como se essas regras me delimitassem um território mais concreto para o jogo e essa concretude o tornasse mais potente para mim e para quem o assiste.

No ensaio do dia 24 de maio, por exemplo, o ponto mais comentado foi a necessidade de estruturar melhor o espaço, dando mais organização e, conseqüentemente, organicidade (uma palavra é derivativa da outra, não por acaso). O entendimento do texto e qualidade de “presença” continuaram em desenvolvimento, porém mais estabilizados. O foco, a partir daí, foi no aprimoramento da consciência do uso do espaço, de saber se colocar nele e torná-lo fértil para o acontecimento do jogo.

II.12- A criação, o desaparego e a estrutura

Em uma pesquisa acadêmica, escrever sobre desaparego soa excessivamente piegas, reconheço. Mas no ensaio do dia 30 de maio, eu tive claramente essa percepção. Estava no movimento de tentar organizar a cena para que ela não se assemelhasse a um improviso. Eu comecei, por exemplo, a eleger as partes do texto original que eu abriria mão, delimitar espaços, “limpei” as movimentações, escolhi algumas pausas e intenções. Isso é complicado para mim, a ideia de me desaparecer de tudo o que o trabalho “poderia ser”. O jogo, novamente ele, acontece dentro de regras estabelecidas, convencionadas, e, nesse momento em que estava na reta final de uma construção cênica, algumas delas deveriam, de fato, começar a ser estabelecidas.

O curioso é que, nesse mesmo ensaio, eu percebi que, ao contrário do que imaginava até pouquíssimo tempo, o texto não precisava ser muito sacrificado. Disse isso baseado em minha

[L33] Comentário: Veja se mudei sua intenção original.

percepção, intuição pura. Poderia ser até, no futuro, que falassem que estava excessivamente arrastado, que eu deveria cortar, que está cansativo.

Por enquanto, tenho me sentido em estado de jogo com quase todas as palavras que Caio Fernando Abreu escreveu. Isso para mim é muito prazeroso. Eu me dei ao direito de mudar algumas inflexões verbais, para que elas se tornassem menos rebuscadas e coubessem melhor em minha fala. Além disso, repeti, propositalmente, algumas frases do texto várias vezes (o que não existe no material literário) como proposta cênica, para que, humildemente, aquele texto se tornasse “meu”, e não do autor.

Além disso, continuei na investigação da estrutura, com o objetivo de estabelecer algumas “marcas”. Elas estão entre aspas, porque não são amarras que eu impus à cena para que ela se partisse de forma inorgânica e engessada. São, porém, pequenos esboços de movimentação que, em linhas gerais, orientaram-me para que eu não me tornasse absolutamente refém de um caráter de improvisação cada vez que eu fosse à cena.

Um outro sintoma de que, talvez, eu estivesse lidando melhor com o jogo cênico foi na percepção do tempo. Quando, no estágio inicial do processo, eu dei conta de memorizar todo o texto, cada vez que o fazia parecia demorar muito. Tinha a sensação de que estava praticamente montando uma peça inteira, porque era longo e, no meio do texto, eu me desconectava do que estava dizendo para me “localizar” no todo do conto e me dar conta do tanto que ainda faltava. E, no dia 30 de maio, eu repeti a cena inteira cinco vezes, em sua totalidade (lembrando que bem pouco do texto foi cortado) e eu me sentia absorvido pelo que estava fazendo a maior parte do tempo. Chegou a beirar a comichão, porque, no momento em que o texto terminava, eu tinha vontade de continuar falando e sentia que aquele discurso estava justo ao meu entendimento.

Nessa época, enquanto escrevia e refletia, desconfiava que a minha mobilização com cada parte do texto se deu por uma compreensão mais aprofundada da circunstância, das alterações rítmicas de fala, de um corpo mais desenhado (ainda que timidamente) e, principalmente, porque estava em contato concreto com o que acontecia. Estava, enfim, atento ao jogo.

II.13- Descobertas

No ensaio do dia primeiro de junho, tive longas horas para ensaiar, o que é raro devido às demandas do cotidiano. Foi muito prazeroso. Eu me sentia, cada dia mais, descobrindo alguma coisa, por mínima que fosse, de possibilidades que esse texto me oferecia. Eu continuei em uma tentativa de ir me organizando no espaço, demarcando possíveis territórios de “habitação” e, aos

[L34] Comentário: O que seriam inflexões verbais barrocas? Conflituosas, rebuscadas? Deixe isso claro.

[L35] Comentário: Veja se alterei o sentido.

[L36] Comentário: Só um pitaco meu: Hoje, na literatura, há correntes de estudo que tiram o protagonismo do autor. Há, desde os anos 70, estudos que deslocam esse protagonismo para o leitor (EX.: Estética da recepção). Os pesquisadores de letras, na grande maioria, não aceitam mais essa visão do texto ser apenas do autor. Eu entendi o que vc falou no texto ser seu como ator, mas para os pesquisadores de letras isso não é algo ruim, pelo contrário é ótimo. É a sua interpretação do texto como leitor.

[L37] Comentário: Estrutura do quê?

[L38] Comentário: Acho que valeria a pena em vez de data colocar quanto tempo depois esse fato ocorreu em relação ao que vc falou antes. Ex.: dois meses depois, duas semanas depois...

Fica mais evidente a percepção do tempo em relação às suas mudanças.

[L39] Comentário: Explicar melhor, de maneira mais clara.

poucos, tentando repetir.

Procurei, de forma bastante metódica, separar um intervalo de tempo de cerca de trinta minutos para cada parágrafo do conto (lembrando que alguns parágrafos são imensos). E assim eu procedi. Repetia o parágrafo da forma mais livre possível por umas duas vezes e tentava entender como me movimentava pelo espaço. Minhas descobertas absolutamente ao acaso foram interessantes. Por exemplo, como me utilizar das cortinas pretas da sala, escondendo-me atrás delas para esboçar a ideia do túnel escuro mencionado ao final do segundo parágrafo (*“e sem saber o porquê, te imaginas num extenso corredor escuro, onde tateias feto cego, as mãos estendidas para o vazio...”*). Outro exemplo foi quando eu me enrolei nos cordões do capuz da camisa que eu usava para ensaiar: em determinado momento o texto trazia a imagem de uma *“teia onde te enleias cada vez mais sem remédios, emaranhado em ti e em tuas ciladas...”* e eu fiz o movimento de emaranhar aqueles cordões em torno do meu pescoço.

É evidente que foi muito mais fluido na primeira vez, quando eu, quase por impulso, me escondi atrás das cortinas pretas ou me emaranhei na minha própria camisa, criando algum tipo de efeito. Difícil foi reproduzir essa descoberta nas passadas seguintes. Existe uma certa tendência em me seduzir por esses momentos, que talvez não sejam nada além de efeitos que não sirvam à cena como um todo, tornando-se somente uma “ideia” que o ator executa.

Novamente, eu incorri no equívoco de querer dar conta da cena como um todo, de querer acabá-la, vê-la como um objeto pronto. Pura ansiedade. Já ao final do ensaio, eu tinha uma espécie de desenho de tudo. Intervalo. Quando voltei, encontrei com o Rafael, colega de turma, e ele se ofereceu para assistir ao que eu tinha feito naquela tarde. Foi maravilhoso. Porque é impressionante as percepções de um olhar externo ao processo, que até poderiam ser bem óbvias, mas quem está dentro não apreende. Primeiramente, o meu colega fez umas experimentações comigo para que eu fosse mais provocado pela circunstância da cena. Ele se sentou na cadeira, jogou comigo, reagiu à minha movimentação, provocou-me com possíveis reações do outro. Esse procedimento mais realista foi muito interessante para eu me aproximar dos estados (raiva, medo, angústia) que o texto suscitava.

O segundo questionamento de Rafael foi a respeito da triangulação com a plateia. Eu tinha colocado em minha cabeça que toda a cena era uma narração explícita de um fluxo de pensamento e, dessa mesma forma, eu compartilharia, de forma cotidiana e direta, o texto às pessoas na plateia. Estabeleci essa crença desde o início da pesquisa, de uma maneira que, em momento algum, eu nem cogitei ao experimentar uma nova maneira de me relacionar com o público.

Ele me propôs um exercício: eu iria falar uma parte do primeiro parágrafo sem olhar para o público, imerso na circunstância. Isso significaria estabelecer uma quarta parede, hipótese que eu,

[L40] Comentário: Inserir autor, ano e página da obra.

[L41] Comentário: Veja se alterei sua intenção nessa frase.

sequer, havia cogitado. E eu percebi, nesse exercício, uma mudança absurda no meu envolvimento com o que estava fazendo. Eu me senti muito mais tomado pelo estado da cena, pelas imagens do texto. As palavras quase escapuliam de minha boca, assumindo contornos mais orgânicos. Eu fiquei muito espantado sobre como não tinha pensado nisso antes. Se o texto é a verbalização de um fluxo de pensamento, porque dizê-lo em tom de contação de história? Eu não narraria fatos, mas deixaria escapar o que se passava “por trás dos panos” da circunstância. O público teria acesso ao monólogo interior daquele personagem, que estava, por sua vez, imerso na circunstância.

Tomei nota do fato, decidido a experimentar a fundo essa nova possibilidade. Como eu tinha experimentado com o Rafael apenas em uma parte específica do texto, eu deveria investir tempo de experimentação em outras partes. No dia seguinte, na aula, infelizmente sem a presença de minha professora Maria, experimentei apresentar a cena fechando a quarta parede em uma parte maior do texto. Foi diferente de tudo até então. Um silêncio na sala que eu não tinha vivido em nenhuma das apresentações anteriores, nem na qualificação. Enquanto fazia, eu pensava: “É isso! Eu não preciso falar olhando nos olhos das pessoas para que elas se interessem pelo que eu estou dizendo”.

O mais curioso nessa descoberta é que ela se distancia muito do meu desejo inicial. Quando eu fiquei estarrecido pelos trabalhos do Álamó Facó, em “Mamãe”, e da Dani Barros, em “Estamira”, por exemplo, era esse contato muito vivo com a plateia, muito direto, olho no olho mesmo que me fascinava. O meu desejo era estabelecer esse tipo de vínculo. Mas o trabalho me mostrou outro direcionamento. Credito essa dificuldade de alinhar o meu desejo inicial com o trabalho prático ao texto escolhido. Percebo agora que a minha ação se esvazia quando tento tornar-me cúmplice do público de forma óbvia e cotidiana. O texto de Caio F. Abreu passeia por outra seara, ao emergir o pensamento em forma de texto. Nesse formato, a figura não se desconecta da circunstância do texto em nenhum momento para falar ao público.

No final de todo o processo, eu resolvi que quebraria a quarta parede somente no prólogo, que é propositalmente uma simples conversa, e, no final do texto, quando o personagem elabora uma espécie de conclusão a respeito de toda a sua angústia: “(...) *Mas sabes principalmente, com uma certa misericórdia doce por ti, por todos, que tudo passará um dia. (...) Por trás de todos os artificios, só não saberás nunca que nesse exato momento, tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva (...)*” De certa forma, sinto que esse trecho resume a ideia do texto de forma muito sutil e bela. E eu queria estar completamente “desmontado” de qualquer circunstância ficcional e simplesmente dizer essas palavras para as pessoas, quase como uma mensagem que eu, através do texto, quisesse passar. É uma ode à transitoriedade de tudo, um alento para os momentos de agonia. Mas também uma celebração ao momento presente, o tal “aqui e agora”, expressão que me acompanhou por toda a faculdade.

Concluindo, é muito interessante perceber que o trabalho tem encaminhamentos próprios. Eu tive uma intuição ao escolher o texto, que eu percebo equivocada diante do meu desejo inicial de pesquisa. O meu trabalho não é narrativo, mas um monólogo interior que se verbaliza. Isso não representa uma frustração, porque o jogo ainda é a peça-chave. Percebo que estou no enfrentamento diário de dificuldades básicas de um ator e isso já valida o trabalho: a percepção do espaço, o entendimento da circunstância, o controle do corpo (voz incluída, obviamente), ritmo e musicalidade da cena são questões que se colocam a todo o tempo para mim. E mesmo que a cena tenha uma estética que não se aproxime do meu desejo inicial, tem sido enriquecedor perceber que o processo é vivo e nos leva a caminhos não planejados.

III- Conclusão

São muitos os apontamentos dessa trajetória. Permito-me ser um pouco menos prático do que se espera para um trabalho acadêmico, para tentar elaborar de forma mais íntima o que eu levo dessa experiência: o teatro aponta para mim a nossa ausência de controle, o fluxo, a contingência, a indefinição. Idealizamos muito, elaboramos teorias, buscamos pensadores que suportam o que queremos dizer, mas o teatro é como a vida, puro fluxo. Comecei esse trabalho pensando que eu queria me aproximar de um tipo específico de trabalho, pensava em uma dramaturgia autoral, algo que falasse muito intimamente da minha experiência, de alguma questão específica de minha vida. Achava que a minha fala era confessional, que eu estava em contato direto com o público, e quanto menos as pessoas vissem um “personagem”, melhor sucedido eu seria. Queria a máxima sinceridade. O máximo desnudamento.

Ainda quero. Mas outros caminhos surgiram. Descobri no texto “Natureza Viva” uma beleza triste, uma melancolia de quem tenta e não consegue, de afetos desencontrados, incomunicabilidade. Existe nesse texto a centelha do momento do risco, da vulnerabilidade, do erro. O momento presente. E eu penso que o teatro é sobre todas essas questões. Pelo menos o teatro que eu aprendi a gostar e que pretendo fazer daqui em diante. Por isso, eu abracei esse texto apaixonadamente. De certa forma, queria falar essas palavras. Essa era minha pesquisa. Estar em cena dizendo aquelas palavras.

Não sei se isso é frágil demais, se para um TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) é necessário estar mais paramentado de teorias, de pensadores. Eu reconheço as fragilidades do meu processo em minha própria dificuldade de falar sobre ele. Tenho ideias sobre o que ele é, reconheço alguns desenvolvimentos técnicos, reconheço minha dificuldade ridículamente infantil de ser criticado, reconheço meu lirismo, meus vícios, meus trejeitos, meus medos. Mas o meu prazer de estar em cena. Porque assim como Caio diz no texto, sinto “a beleza insuportável da coisa inteiramente viva”.

No final, quando estava prestes a encerrar todo esse ciclo, tudo era muito diferente do que eu havia planejado. A dramaturgia não é autoral, eu já quase não olho para o público e o mais incrível de tudo é o seguinte: talvez eu nem estivesse mais fazendo uma narrativa (*A palavra está no título do trabalho, e agora?*). É um pensamento que escapa, uma voz que diz o que está por trás da máscara social, que revela nossa intimidade mais profunda. Fechei a quarta parede, porque assim eu me envolvia muito mais com o que eu dizia. Ironicamente, estando “distante” do público é que o

[L42] Comentário: Veja se mudei o sentido.

[L43] Comentário: Você quer um tom adversativo mesmo? Ou é uma adição? Reveja sua intenção.

[L44] Comentário: Achei desnecessária essa digressão.

tenho mais “perto”, mais dentro do jogo. O trabalho é menos retórico e muito mais imerso na situação proposta pelo texto. De uma certa forma, ele se tornou mais realista, por ter um envolvimento direto com a circunstância e seus estados.

Por fim, acredito que, com preciosas ajudas, aprimorei alguns pontos importantes para minha constituição como ator: estou mais calmo, mais brincante com o texto e suas possibilidades, mais atento ao meu corpo no espaço, mais sincero. Com o perdão do furto, em alguns momentos consigo roubar as belas palavras do Caio e torná-las do André. Humildemente. Tentando. Errando e tentando de novo. Às vezes no piloto automático, sem querer. Por vezes querendo desistir. Mas sigo. Um cego tateando.

[L45] Comentário: Parece um neologismo. Se for, coloque entre aspas.

IV- Bibliografia

[L46] Comentário: Há textos citados no trabalho que não estão aqui.

- SINISTERRA, José Sanchis. Da literatura ao palco: Dramaturgia de textos narrativos. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
- NUNES, Luiz Arthur. Revista O Percevejo. Rio de Janeiro, 2000.
- SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, Representar. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009

IV.1- Sites visitados:

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Jogo_de_Cena
- <http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/diferentes-etmologicamente/>

[L47] Comentário: Tem que colocar o dia e a hora do acesso às páginas.

V- ANEXOS

V.1. Conto original

Segue abaixo o conto "Natureza Viva", de Caio Fernando Abreu. Esse texto é usado como ponto de partida dramático para a pesquisa em questão.

Natureza Viva

Como você sabe, dirás feito um cego tateando, e dizer assim, supondo um conhecimento, faria quem sabe o coração do outro adoçar um pouco até prosseguir, mas sem planejar, embora planejes há tanto tempo, farás coisas como acender o abajur do canto depois apagar a luz mais forte, criando um clima assim mais íntimo, mais acolhedor, que não haja tensão alguma no ar, mesmo que previamente saibas do inevitável das palmas molhadas de tuas mãos, do excesso de cigarros e qualquer coisa como um leve tremor que, esperas, não transparecerá em tua voz. Mas dirás assim, por exemplo, como você sabe, sim como você sabe, a gente, as pessoas, infelizmente têm, temos, essa coisa, emoções, mas te deténs, infelizmente? o outro talvez perguntaria por que infelizmente? então dirás rápido, para não desviar-te demasiado do que estabeleceste, qualquer coisa como seria tão bom se pudéssemos nos relacionar sem que nenhum dos dois esperasse absolutamente nada, mas infelizmente, insistirás, infelizmente nós, a gente, as pessoas, têm, temos - emoções. Meditaras: as pessoas falam coisas, e por trás do que falam há o que sentem, e por trás do que sentem há o que são e nem sempre se mostra. Há os níveis-não-formulados, camadas imperceptíveis, fantasias que nem sempre controlamos, expectativas que quase nunca se cumprem, e sobretudo emoções. Que nem se mostra. Por tudo isso, infelizmente, repetirás, insistirás, completamente desesperado, e teu único apoio seria a mão estendida que, passo a passo, raciocinas com penosa lucidez, através de cada palavra estarás quem sabe afastando para sempre. Mas já não sou capaz de me calar, talvez dirás então, descontrolado, e um pouco mais dramático, porque meu silêncio já não é uma omissão, mas uma mentira. O outro te olhará com seus olhos vazios, não entendendo que teu ritmo acompanharia o desenrolar de uma paisagem interna, absolutamente não-verbalizável, desenhada traço a traço em cada minuto dos vários dias e tantas noites de todos aqueles meses anteriores, recuando até a data, maldita ou bendita, ainda não ousaste definir, em que pela primeira vez o círculo magnético da existência de um, por acaso banal ou pura magia,

interceptou o círculo do outro.

No silêncio que se faria, pensas, precisarás fazer alguma coisa, como colocar um disco ou ensaiar um gesto, mas talvez não faças nada, porque ele continuará te olhando com seus olhos vazios, no fundo dos quais procuras, mergulhador submarino, o indício mínimo de um tesouro escondido para que possas voltar à tona com um sorriso nos lábios e as mãos repletas de pedras preciosas. Mas nesse silêncio que certamente se fará, talvez acendas mais um cigarro, e com a seca boca cerrada, sem nenhum sorriso, evitarias o mergulho para não correres o risco de encontrar uma fera adormecida. Teu coração baterá fortemente, sem que ninguém escute, e por um momento talvez imaginas que poderias soltar os membros e simplesmente tocá-lo, como se assim conseguisses produzir uma espécie qualquer de encantamento que de repente iluminaria esta sala com aquela luz que tentas, em vão, descobrir também nele, enquanto dentro de ti ela se faz quase tangível de tão clara. Nítida luz que ele não vê, esse outro sentado a teu lado na sala levemente escurecida, onde os sons externos mal penetram, como se estivessem os dois presos dentro de uma bolha de ar, de tempo, de espaço, e novamente encherás o cálice com um pouco mais de vinho para que o líquido descendo por tua garganta trêmula vá de encontro a essa claridade que tentas, precário, transformar em palavras luminosas para ofender a ele. Que nada, diz, e nada dirás, e sem saber por quê pensas um extenso corredor escuro onde tateias, feito cego, as mãos estendidas para o vazio, pressentindo o nada, que tu mesmo prepararias agora, suicida meticuloso, através de silêncios mal tecidos e palavras inábeis, pobre coisa sedenta, te feres, exigindo o poço alheio para matar tua sede indivisível.

Anjos e demônios esvoaçariam coloridos pela sala, mas o caçador de borboletas permanece parado, olhando para a frente, um cigarro aceso na mão direita, um cálice cheio de vinho na mão esquerda. A presença do outro latejaria a teu lado, quase sangrando, como se o tivesses apunhalado com tua emoção não dita. Tuas mãos apoiadas em bengalas mentirosas não conseguiriam desvencilhar o gesto para romper essa espessa e invisível camada que te separa dele. Por um momento desejarás então acender a luz, dar uma gargalhada ridícula, acabar de vez com tudo isso, fácil fingir que tudo estaria bem, que nunca houve emoções, que não desejas tocá-lo nem conhecê-lo, que o aceitas assim latejando amigo velo remoto, completamente independente de tua vontade, te todos esses teus formulados sentimentos. No momento seguinte, tão imediato que nascerá, gêmeo tardio, quase ao mesmo tempo que o anterior, desejarás depositar o cálice, apagar o cigarro e estender duas mãos limpas em direção a esse rosto que sequer te olha, absorvido na contemplação de sua própria paisagem interna.

Mas indiferente à distância dele, quase violento, de repente queres violar com tua boca ardida de álcool e fumo essa outra boca a teu lado. Desejarás desvendar palmo a palmo esse corpo

que tá tento tempo supões, até que as palma famintas de tuas mãos tenham percorrido todos os caminhos, até que tua língua tenha rompido todas as barreiras do medo e do nojo, tua boca voraz tenha bebido todos os líquidos, tuas narinas sugado todos os cheiros e, alquímico, os tenha transmutado num só, o teu e o dele, juntos - luz apagada, peças brancas de roupa cintilando, jogadas ao chão.

E desejá-lo assim, a esse outro tão íntimo que às vezes julgas desnecessário dizer alguma coisa, porque enganado supões que tu e ele, vezenquando, sejam um só, te encherá o corpo de uma força nova, como se uma poderosa energia brotasse de algum centro longínquo, há muito adormecido, quem sabe dessa luz oculta, é então que sentes claramente que ele não é tu e que tu não serás ele, essa coisa, o outro, que mágico ou demoníaco, deliberado ou casual, te inflama assim, alucinando tua alma. Queres pedir a ele que, simplesmente sendo, te mantenha nesse atormentado estado brilhante para que possas iluminá-lo também com teu toque, com tua língua terna, com a vara de condão de teu desejo. Mas ele nada sabe, nem saberá se permaneceres assim, temeroso de que uma palavra ou gesto desastrosos seriam capazes de rasgar em pedaços essa trama onde te enleias cada vez mais sem remédio, emaranhado em ti, em tua viva emoção, emaranhado no desconhecido de dentro dele, o outro - que no lado oposto do sofá cruza as mãos sobre os joelhos, quase inocente, esperando atento, educado, que de alguma forma termines o que começaste.

Muito mais que com amor ou qualquer outra forma tortuosa de paixão, será surpreso que o olharás agora, porque ele nada sabe de tu próprio poder sobre ti, e neste exato momento poderias escolher entre torná-lo ciente de que dependes dele para que te ilumine ou escureças assim, intensamente, ou quem sabe orgulhoso negar-lhe o conhecimento desse estranho poder, para que não te estraçalhe impiedoso entre as unhas agora calmamente postas em sossego, cruzadas nas pontas dos dedos sobre os joelhos.

Ah: fumarás demais, beberás em excesso, aborrecerás todos os amigos com tuas histórias desesperadas, noites e noites a fio permanecerás insone, a fantasia desenfreada e o sexo em brasa, dormirás dias adentro, faltarás ao trabalho, escreverás cartas que não serão nunca enviadas, consultarás búzios, números, cartas e astros, pensarás em fugas e suicídios em cada minuto de cada novo dia, chorarás desamparado atravessando madrugadas em tua cama vazia, não conseguirás sorrir nem caminhar alheio pelas ruas sem descobrires em algum jeito alheio o jeito exato dele, em algum cheiro o cheiro preciso dele.

Que não suspeitará de tua perdição, mergulhado como agora, a teu lado, na contemplação dessa paisagem interna onde não sabes sequer que lugar ocupas, e nem mesmo estás. Na frente do

espelho, nessas manhãs maldormidas, acompanharás com a ponta dos dedos o nascimento de novos fios brancos nas tuas têmporas, o percurso áspero e cada vez mais fundo dos negros vales lavrados sob teus olhos profundamente desencantados. Sabes de tudo sobre esse possível amargo futuro. Sabes também que já não poderias voltar atrás, que estás inteiramente subjugado e as tuas palavras, sejam quais forem, não serão jamais sábias o suficiente para determinar que essa porta a ser aberta agora, logo após teres dito tudo, te conduza ao céu ou ao inferno. Mas sabes principalmente, com uma certa misericórdia doce por ti, por todos, que tudo passará um dia, quem sabe tão de repente quanto veio, ou lentamente, não importa. Só não saberás nunca que neste exato momento tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva. Como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur do canto da sala depois de apagar a luz mais forte. E comesas a falar.

V.2- Conto adaptado

Observação: O texto passou por diversos tratamentos até agora. Entretanto, o corte atual se aproxima muito do conto original. Publico-o aqui porque ele foi, ao final do processo, o material dramático que me guiou nos ensaios. Essa versão inclui todas as minhas alterações, um esboço do prólogo criado (lembrando que ele é quase uma conversa com a plateia, não devendo ser fechado como um texto fixo) e uma organização um pouco mais simplificada da estrutura narrativa do conto.

Prólogo:

Essa cena não existe. Eu a invento a cada vez que faço. Porque tudo é um exercício de suposição, um pensar sobre “como será o exato momento em que esse personagem dirá o que ele precisa dizer” e “como o outro reagiria ao que virá a ouvir”. Um imaginar constante sobre o que se passa por trás do que se vê nessa circunstância. Porque as pessoas falam coisas, mas por trás do que falam há o que sentem, e por trás do que sentem há o que são. E nem sempre se mostra. Há os níveis não formulados, camadas imperceptíveis, fantasias que nem sempre controlamos, expectativas que quase nunca se cumprem e, sobretudo, as emoções.

(Fim do prólogo)

Como você sabe. Como você sabe. Como você sabe.

Dirás feito um cego tateando, e dizer assim, supondo um conhecimento prévio, faria quem sabe o coração do outro adoçar um pouco até prosseguires. E sem planejar, embora planejes há tanto tempo, farás coisas como acender um abajur no canto, depois de apagar a luz mais forte no

alto, criando um clima assim mais íntimo, mais acolhedor, que não haja tensão alguma no ar, mesmo que saibas previamente do inevitável das palmas molhadas de tuas mãos e de alguma coisa como um certo tremor que, esperas, o outro não irá perceber em tua voz. Mas dirás assim, por exemplo:

-Como você sabe, nós, as pessoas infelizmente têm, temos, essa coisa, as emoções.

Mas te detém, infelizmente? O outro talvez perguntaria porque infelizmente e então dirás rápido para não te desviares demasiado que estabeleceste qualquer coisa como:

-Seria tão bom se a gente pudesse se relacionar sem que nenhum dos dois esperasse absolutamente nada um do outro mas infelizmente nós, a gente, as pessoas têm, temos, emoções. Por tudo isso, infelizmente...

Insistirás, infelizmente, e teu único apoio será a mão estendida que, passo a passo, através de cada palavra, estarás quem sabe afastando para sempre.

-Mas eu já não posso me calar.

Não. Dirás um pouco mais descontrolado, mais dramático.

-Mas eu já não posso me calar, porque meu silêncio não é uma omissão, mas uma mentira.

O outro te olhará com olhos vazios, não entendendo que o teu ritmo acompanharia o desenrolar de uma paisagem interna absolutamente não verbalizável, desenhada traço a traço em cada minuto dos vários dias e tantas noites de todos aqueles meses anteriores, recuando até a data maldita, ou bendita, ainda não ousaste definir, em que pela primeira vez o círculo magnético da existência de um, por acaso banal ou pura magia, interceptou o círculo do outro.

No silêncio que se faria, precisarás fazer alguma coisa, como colocar um disco ou ensaiar um gesto, mas talvez não faças nada. Porque o outro continuará te olhando com teus olhos vazios, no fundo dos quais procuras, mergulhador submarino, o indício mínimo de um tesouro escondido para que possas voltar à tona com um sorriso nos lábios e as mãos repletas de pedras preciosas. Mas nesse silêncio que certamente se fará, talvez acendas mais um cigarro, e com a seca boca serrada e sem nenhum sorriso, evitarias o mergulho, para não correres o risco de encontrar uma fera adormecida. Teu coração baterá com força, sem que ninguém escute, e por um momento talvez imagines que poderias soltar os membros e simplesmente tocá-lo, como se assim conseguisses produzir uma espécie qualquer de encantamento que iluminaria essa sala com essa luz que tentas em vão descobrir também nele, enquanto que dentro de ti ela se faz quase tangível de tão clara. Nítida luz que ele não vê, esse outro sentado a tua frente na sala levemente escurecida, onde os sons externos mal penetram, como se estivessem os dois presos numa bolha de ar, de tempo, de espaço, e novamente encherás o cálice com um pouco mais de vinho, para que o líquido descendo por tua garganta trêmula vá em direção a essa claridade que tentas em vão transformar em palavras

luminosas para oferecer a ele. Que nada diz e nada dirás e sem saber o porquê te imaginas num extenso corredor escuro, onde tateias feito cego, as mãos estendidas para o vazio e, pressentindo o nada que tu mesmo prepararias agora, através de silêncios maltecidos e palavras inábeis, pobre coisa sedente te feres, exigindo o poço alheio para saciar tua sede indivisível.

Anjos e demônios esvoaçariam coloridos pela sala, mas o caçador de borboletas permanece parado, olhando para a frente. A presença do outro latejaria a teu lado, quase sangrando, como se o tivesses apunhalado com tua emoção não dita. Por um momento desejarás então acender a luz, dar uma gargalhada ridícula, acabar de vez com tudo isso, fácil fingir que tudo estaria bem, que nunca houve emoções, que não desejas tocá-lo, que o aceitas assim latejando amigo belo remoto, completamente independente de tua vontade, e de todos esses teus informulos sentimentos. Mas no momento seguinte, tão imediato que nascerá, gêmeo tardio, quase ao mesmo tempo que o anterior, desejarás depositar o cálice, e estender duas mãos limpas em direção a esse rosto que sequer te olha, absorvido na contemplação de sua própria paisagem interna.

Mas indiferente à distância dele, quase violento, de repente queres violar com tua boca ardida de álcool essa outra boca a tua frente. Desejarás desvendar palmo a palmo esse corpo que há tanto tempo supões, com essa linguagem mesmo de história erótica para moças, até que tua língua tenha rompido todas as barreiras do medo e do nojo, até que tua boca tenha bebido todos os líquidos, tuas narinas sugado todos os cheiros e os tenha transmutado num só, o teu e o dele, juntos. Luz apagada, clichê cinematográfico, peças brancas de roupa cintilando, jogadas ao chão.

E desejá-lo assim, com todos os lugares-comuns do desejo, a esse outro tão íntimo que às vezes julgas desnecessário dizer alguma coisa, porque enganado supões que tu e ele, vizenquando, sejam um só, te encherá o corpo de uma força nova, como se uma poderosa energia brotasse de algum centro longínquo, há muito adormecido, todas as princesas de todos os contos de fada desfilam por tua cabeça, quem sabe dessa luz oculta, é então que sentes claramente que ele não é tu e que tu não serás ele, esse ser, o outro, que mágico ou demoníaco, deliberado ou casual, te inflama a alma de tolos ardores juvenis. Queres pedir a ele que, simplesmente sendo, te mantenha nesse atormentado estado brilhante para que possas iluminá-lo também com teu toque, com tua língua terna, com a rija vara de condão de teu desejo.

Mas ele nada sabe, nem saberá se permaneceres assim, temeroso de que uma palavra ou gesto desastrosos seriam capazes de rasgar em pedaços essa trama onde te enleias cada vez mais sem remédio, emaranhado em tuas em tuas ciladas, em tua viva emoção sintética a ponto de parecer real, emaranhado no desconhecido de dentro dele, o outro - que no lado oposto do sofá cruza as mãos sobre os joelhos, quase inocente, esperando atento e educado, que de alguma forma termines o que começaste.

Muito mais que com amor ou qualquer outra forma tortuosa de paixão, será surpreso que o olharás agora, porque ele nada sabe de tu próprio poder sobre ti, e neste exato momento poderias escolher entre torná-lo ciente de que dependes dele para que te ilumines ou escureças assim, intensamente, ou quem sabe orgulhoso negar-lhe o conhecimento desse estranho poder, para que não te esfaquele entre as unhas agora calmamente postas em sossego, cruzadas nas pontas dos dedos sobre os joelhos.

Ah: fumarás demais, beberás em excesso, aborrecerás todos os amigos com tuas histórias desesperadas, noites e noites a fio permanecerás insone, a fantasia desenfreada e o sexo em brasa, dormirás dias adentro, faltarás ao trabalho, escreverás cartas que não serão nunca enviadas, consultarás búzios, números, cartas e astros, pensarás em fugas e suicídios em cada minuto de cada novo dia, chorarás desamparado atravessando madrugadas em tua cama vazia, não conseguirás sorrir nem caminhar alheio pelas ruas sem descobrires em algum jeito alheio o jeito exato dele, em algum cheiro o cheiro preciso dele.

Que não suspeitará de tua perdição, mergulhado como agora na contemplação dessa paisagem interna onde não sabes sequer que lugar ocupas, e nem mesmo estás nela. Na frente do espelho, nessas manhãs maldormidas, acompanharás com a ponta dos dedos o nascimento de novos fios brancos sob tuas têmporas, e o percurso áspero e cada vez mais fundo dos negros vales lavrados sob teus olhos profundamente desencantados. Sabes de tudo sobre esse possível amargo futuro. Mas sabes também que já não poderias voltar atrás, que estás inteiramente subjugado e que tuas palavras, sejam quais forem, não serão jamais sábias o suficiente para determinar que essa porta a ser aberta agora, logo após teres dito tudo, te conduza ao céu ou ao inferno.

(senta-se na cadeira) Mas sabes principalmente, com uma certa misericórdia doce por ti, por todos, que tudo passará um dia, talvez tão de repente quanto veio, ou lentamente, não importa. Por trás de todos os artifícios, só não saberás nunca que neste exato momento tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva.

E como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur do canto da sala depois de apagar a luz mais forte. E comesas a falar.