



Samuel José Bastos MacDowell

**QUEM DEIXOU ESSE MOLEQUE BRINCAR?
A INVESTIGAÇÃO DE “UM” LÚDICO NO JOGO TEATRAL**

Rio de Janeiro
2016

**QUEM DEIXOU ESSE MOLEQUE BRINCAR?
A INVESTIGAÇÃO DE “UM” LÚDICO NO JOGO TEATRAL**

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima da Silva Assunção, apresentado à banca examinadora do Curso de Teatro da Universidade Candido Mendes como requisito ao título de Bacharel em Teatro.

**Rio de Janeiro
2016**

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos que encontraram, encontram ou encontrarão, em alguma manifestação artística, um alento para suas solidões.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os companheiros que estiveram presentes nesse princípio de jornada – alunos e professores.

Agradeço a minha família distante, graças!, de uma realeza tradicionalista dos contos de fadas – pai, mãe e irmã.

Agradeço à parceria desta princesa pós-dramática romântica encantada avessa a nomenclaturas reducionistas embotadas ou, simplesmente, meu amor – Luiza Pizarro.

Mas, neste trabalho em específico, *brow*, tenho que prestar homenagem àqueles que mais me ensinaram:

Tito (8 anos).

Mila (7 anos).

João (3 anos).

Beijos do titio!

RESUMO

Este trabalho aborda o estudo do lúdico e da brincadeira dentro da realização teatral.

Palavras-chave: lúdico, brincar, jogo, criança, infância, criação.

SUMÁRIO

Introdução	8
Memorial	13
I - “<i>I want to play a game</i>”	13
1.1. Pique-pega	13
1.2. Começa a partida	15
1.3. 0 X 0	17
II - “<i>That’s not a pirate name</i>”	21
2.1. Incêndios	21
2.2. Infância	22
2.3. O Homem Enferrujado	24
2.4. “Acorda, criançada, tá na hora da gente brincar!”	25
2.5. Você quer brincar de quê?	27
III - “<i>I like how you destroy stuff</i>”	30
3.1. O que esse moleque tá aprontando?	30
3.2. Autobiográfico?	31
3.3 “ <i>That boy needs therapy</i> ”	32
3.4. “Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?”	34
IV – Banca de Qualificação	37
4.1. “Agora o bicho vai pegar”	37
4.2. Cabeção	38
4.3. Imagens	39
V – Quem deixou esse moleque brincar?	40
5.1. Um entre aspas	40
5.2. Fim?	41
VI – A Cena	42
 Texto da Narrativa: <i>João de Ferro</i> - Versão de Samuel MacDowell	 50
 Conclusão	 56
 Bibliografia	 62

Filmografia

63

Site

63

Introdução

*Sempre serei criança para muitas coisas, mas
dessas crianças que trazem em si o adulto
desde o princípio.*

Julio Cortázar¹

Ao fim da minha trajetória na faculdade de teatro, talvez a maior questão que se tenha estabelecido foi entender o que me move em cena. Em outras palavras, o que me coloca em ação? Uma pergunta nada simples e que abre uma gama extensa de diferentes respostas. Basta olharmos para o grande número de abordagens sobre a arte de atuar, muitas delas, aparentemente, contradizem-se. Se existisse um consenso, haveria inúmeras pessoas pensando o mesmo tema, tais como Stanislávski, Brecht e Artaud?

Como se não bastasse, temos o corpo singular do ator com suas necessidades específicas. Um organismo longe de se enquadrar em qualquer espécie de padrão, inapto ao êxito por meio de fórmulas preestabelecidas e fabricadas. Isso sem falar na sua perpétua mutação, o que implica alternâncias de disponibilidade e de abertura ao desconhecido a cada jogo. E como se o buraco já não estivesse fundo, temos esse corpo em relação com outros corpos, seja com um parceiro de cena, seja com a plateia, também detentores de singularidades em processo de transformação. Porque, até que outro pensador e/ou realizador afirme o contrário, teatro não se faz sozinho.

Dois parágrafos e já temos um emaranhado suficiente para nos afundarmos. Deparamo-nos, todavia, com o fator “obra” – aquilo que irá se manifestar nesse/desse corpo singular, amorfo, mutante em relação a outros corpos singulares, amorfos, mutantes e que, com sorte, ganhará vida autônoma a partir de suas próprias necessidades particulares. Afinal, não teremos um mesmo processo, um método único, a aplicar na peça realista, na *performance*, no teatro-dança, no solo narrativo, na tragédia shakespeariana, na telenovela, etc. Ao menos, até que um pensador e/ou realizador do teatro afirme o contrário e nos revele o elo partido, a força primordial, a matriz de toda a ação presente no universo teatral.

¹ Trecho extraído do conto *Do sentimento de não estar totalmente*, inserido no livro *A volta ao dia em 80 mundos*, de Julio Cortázar.

Neste trabalho, contudo, não iremos lidar com a possibilidade de que “a descoberta” improvável um dia seja feita. Pensaremos o processo de cada ator como um grande quebra-cabeça: um que deverá ser montado a vida inteira e que, dificilmente, será concluído, cujas muitas peças, constantemente, serão recolocadas em diferentes espaços. Com o passar do tempo, porém, espera-se que uma imagem tome forma – a imagem da experiência vivenciada.

Aqui, abordaremos uma destas peças dentro do meu quebra-cabeça que se configura. Algo que acredito ser um dos elementos que pode potencializar a minha ação. Cabe ressaltar que não estou falando de qualquer ação, como aquelas que fazemos para cumprir uma marca porque pressupomos obter um melhor efeito ou porque consideramos ser a mais “correta”. Falo de algo vital, que se manifesta perante forças invisíveis, que surge de forma única em meio a uma circunstância, em meio àquilo que podemos chamar de jogo teatral. Esclarecido este ponto, vamos ao objeto de estudo.

A tradução de “peça” (teatral) para o inglês é “*play*”. Invertendo a tradução, teremos as possibilidades “jogar” e “brincar”. Enquanto jogo pode ser associado a alguns esportes, brincadeira é algo que nos remete, primeiramente, à criança. Na infância, podemos vivenciar o ser brincante. Com o passar do tempo, porém, esta qualidade de ser encolhe e, talvez, até desapareça quando chegamos à fase adulta. Seria por motivos biológicos, consequência da maturação de um corpo orgânico? Ou seria por fatores socioculturais, geradores de um reprodutível padrão de comportamento? Por exemplo, em uma sociedade capitalista que preza o negócio – a negação ao ócio –, sustentada por indivíduos integralmente comprometidos com a produção e com o consumo, brincar seria perda de tempo?

Somos ensinados e instrumentalizados para, na maturidade, sobreviver, arcar com as responsabilidades e pagar nossas contas, adquirir casa própria, comprar comida, medicamentos, roupas, celulares, carros, joias e tudo o que é vital. Já a criança, quando brinca, vive, não sobrevive. Um ator, por sua vez, também não se enquadra muito bem nesta “lógica de sobrevivência”. Talvez, por isso, seja um “trabalho” que permita, aos adultos que o exercem, a possibilidade de remanejar ou de reencontrar suas infâncias, lutando para que elas não se encerrem num tempo passado. Relembrando, pois, a tradução do inglês para o termo “peça”, atuar é “jogar” e “brincar”.

Exercer, contudo, esta brincadeira como profissão não é nada simples: exige estudo, técnica, treino, pesquisa, atenção, disponibilidade e muita sensibilidade para ir contra o fluxo do pensamento dominante e ativar naqueles corpos algo que estivera tão

naturalmente presente nos primórdios de suas vidas. Processo, por vezes, longe do caráter divertido, senão doloroso, cansativo e frustrante. É preciso estar atento, pois o brincar alimenta-se de uma matéria-prima rara, invisível a olhos distraídos, e de definição tão complexa quanto o amor (algo que apenas as poesias ousam traduzir): o lúdico.

Assim, encontramos a palavra-chave, o âmago desta pesquisa e desta peça do quebra-cabeça que é o brincar. Agora, cabe entender: por que o termo me é tão caro? Quando eu, com 23 anos, resolvi me aventurar no campo das artes cênicas, descobri um enorme prazer e a satisfação de um desejo ainda desconhecido. Percebi estar diante de algo que poderia exercer como profissão com contentamento, mesmo tendo que lidar com problemas inerentes a um trabalho de teor produtivo questionável dentro dos padrões dominantes. Não apenas. Pior do que todos estes desafios, afligia-me a relação com o corpo.

Dentre minhas limitações corporais, muitas vezes, algo se estabelece impedindo o meu total envolvimento na ação. Como se eu não tivesse completa crença no que estou realizando ou no que meu parceiro de cena está realizando. Que, por sua vez, impede minha vivência plena do momento presente. Por tal dificuldade, frequentemente, recebi o laudo traduzido em adjetivações como “cabeçudo”, “racional” e suas variantes. O que fazer com tal diagnóstico? Buscar um tratamento: abrir, cortar e jogar fora o que não serve? Ou mesmo perseguir algo mais delicado no âmbito da reorganização das estruturas? Questões e questões cercadas pelos seus inúmeros mistérios.

Diante de tal realidade, não existe outra saída senão: entregar-se à jornada. Só se pode descobrir o destino caminhando, por vezes, perdendo-se, errando, errante... e, na errância, uma possibilidade – qual é a minha relação com o lúdico, com a matéria-prima que permite a brincadeira? Havia eu o perdido ou me desconectado de sua fonte ou estaria ele presente, mas sem exercer sua plena potencialidade? “Um adulto é uma criança adúltera” – frase que escutei do palhaço Márcio Libar. Havia eu sido adulterado? Mistérios que abrem portas para mais mistérios. De qualquer forma, para descobrir esse tal lúdico, terei que encontrar, provavelmente, um guia específico – a minha criança.

Neste sentido, esbarramos em outro problema, pois a minha criança não está inscrita num estereótipo, numa idealização a passear em belo bosque repleto de flores, passarinhos, coelhos e borboletas. Sabe-se lá se esta criança possui como guardiões

dragões, bruxas e monstros? Que em sua boca livre verbalizem-se segredos cruéis e assustadores? Que na sua sensibilidade exposta manifeste-se não apenas aquilo que a diverte, mas também o que a aborrece e a entristece? Talvez, ela até revele as causas de seu acanhamento no mundo real, concreto, sociopolítico-econômico.

Devemos tomar ciência: muitas vezes, a investigação da nossa existência não é um passeio no parque. Passagens por cicatrizes, até mesmo feridas abertas, podem ocorrer. Assim como (não sejamos totalmente pessimistas) reencontros com tesouros preciosos que, por alguma razão, em dado momento, precisaram ser enterrados sem que tenhamos retornado para buscá-los. Seja lá como for, espero que, ao fim desta trajetória, ocorra um amadurecimento, no bom sentido da palavra. Então, obrigemos este adulto a brincar.

Não creio que, para esta jornada, seja necessário um veículo em específico no quesito de linguagem². Ela até poderia contar com a companhia de outros viajantes, contudo, desta vez, assim a estrada se revelou para mim. Escolhi trabalhar com a narrativa³ que, durante o processo, teceu-se como território *entre*: entre o conto de fadas *João de Ferro* e uma dramaturgia autoral, em certa medida, autobiográfica (considerando-se a redundância do termo dentro da realização teatral – afinal, toda criação não surge a partir das nossas experiências pessoais?).

A escolha do conto de fadas deve-se ao seguinte fato: essas histórias, inicialmente transmitidas de forma oral, eram destinadas tanto ao público infantil quanto ao adulto. Uma fábula poderia ter diferentes versões que, geralmente, eram bem distantes do que é apresentado nos filmes da *Walt Disney*. Nem sempre exibiam finais felizes e o desenrolar da trama podia conter cenas violentas e grotescas. O Lobo Mau devorou tanto a Chapeuzinho Vermelho quanto sua avó. Já o príncipe resolveu se casar com a Branca de Neve mesmo estando ela aparentemente morta (o seu despertar é accidental). O habitar fantasia e crueza, na mesma narrativa, instigam-me.

Optei pelo conto *João de Ferro*, especificamente, por uma questão intuitiva. Hoje, percebo que sua fábula narra a trajetória de um príncipe rumo à maturidade, após o seu encontro com uma figura mística e sombria. Algo que possibilita o encaixe da recriação da minha própria infância, igualmente em processo de amadurecimento. No

² “A linguagem dramática é a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção do espectador” (in, CORVIN, 1991: P. 488) (PAVIS, Patrice, 2008: P. 229).

³ “(...) maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas” (PAVIS, Patrice, 2008: P. 257).

caso, o trabalho não tem por fim deixar clara a linearidade de uma narrativa entrecortada por fantasia e realidade. A busca é pelas sensações conturbadas de uma infância que assume suas necessidades singulares.

Quanto às referências teatrais que inspiraram o processo de criação, poderia ressaltar duas. A peça *Descoberta das Américas*, texto de Dario Fo e direção de Alessandra Vannucci, cuja atuação de Júlio Adrião verticaliza uma abertura para a fisicalidade: mesmo sem descartar a palavra, a mímica corpórea evidencia-se a partir de um vigoroso processo de investigação do texto não-verbal, sob a ênfase do brincar como possibilidade. A segunda referência consiste no espetáculo *Mamãe*, com texto e atuação de Álamo Facó, que também assina a direção ao lado de César Augusto. Neste caso, a escolha considerou tensionar fronteiras entre biografia do *performer* e ficção.

Dois livros me serviram como base bibliográfica: *Da Literatura ao Palco*, de José Sanchis Sinisterra, cujas provocações funcionaram como diretrizes para a apropriação e para o desenvolvimento de uma linguagem narrativa autoral; *Jogar, Representar*, de Jean-Pierre Ryngaert, que me elucidou o olhar sobre o jogo dentro da realização teatral, supondo este um campo fértil para a investigação do brincar no universo escolhido.

E, por último, mas não menos importante, o documentário *Tarja Branca*, direção de Cacau Rhoden, cujos depoimentos geram reflexões a respeito de: o que é o brincar?; que relações o mundo contemporâneo estabelece com o ser brincante?; como a brincadeira pode fazer parte da vida adulta? Uma das premissas do filme considera o fato de que, quando brincamos, experimentamos a liberdade.

Sendo assim, dentre todos os desejos de ganhos que eu gostaria de obter ao fim deste processo, um deles poderia me ser mais caro – justamente, a liberdade. Ou seja: aumentar suas potencialidades em meu corpo, visto que a liberdade plena é utópica, sinalizaria um horizonte guia para a presente navegação. Em certo sentido, investigar um fluxo aberto para a ação, criação e relação, frutos de um corpo presente.

I - “*I want to play a game*”⁴

Você, às vezes, tem uma ideia preconcebida de futebol e trata de ajustá-la à partida que comenta. Deixe o jogo lhe trazer novas ideias, no lugar de encaixar a sua ideia de jogo na partida. É o jogo que precisa oferecer o conhecimento a você.

Marcelo Bielsa⁵

(Declaração cedida ao jornalista argentino Juan Pablo Varsky)

1.1 – Pique-pega

Na contramão do que, comumente, acontece com os alunos inscritos na disciplina *Trabalho de Conclusão de Curso* (TCC), meu sentimento inicial era de entusiasmo. A oportunidade de, sob suporte da teoria, me debruçar sobre uma prática teatral, tecendo um fluxo contínuo entre o fazer e a reflexão sobre o processo, traduzia-se em possível abertura para o amadurecimento. E, realmente, o percurso começou bem. No segundo dia de aula, responsabilizei-me por levar um aquecimento e escolhi uma brincadeira de pique-pega com regras específicas. Tal exercício, que aprendi durante minha vivência na faculdade, não era necessariamente um procedimento para a criação de uma cena, mas uma possibilidade de aquecimento para um coletivo.

Dois motivos mobilizaram-me a compartilhar a proposta em aula. O primeiro consistia no enorme prazer que ela me proporcionava, simplesmente. O segundo, e talvez mais essencial, justificava-se pelo fato de, neste exercício, eu suspeitar ter encontrado respostas primordiais para questões da ação teatral. Porque, no procedimento, sem precisar de muita elaboração, percebia-me vivenciando o momento presente, agindo a partir do outro e aberto ao risco. Quesitos tão necessários para quem entra em cena, contudo, de tão difícil conquista. Então, por que, neste jogo, tais elementos tornavam-se concretos sem ninguém mencionar sua importância?

⁴ “Eu quero jogar um jogo” – tradução de fala presente no filme *Jogos Mortais* (Saw. Direção: James Wan, 2004).

⁵ Técnico de futebol Argentino.

Nas minhas reflexões, algumas respostas pareciam se esclarecer. Uma delas era a necessidade do entendimento das regras. Eu podia notar que muitos participantes não compreendiam com clareza as regras, paralisavam-se no jogo, não conseguiam fluir dentro dele. Algo bastante comum para iniciantes na prática, pois um jogo só se aprende jogando. Outro ponto, possivelmente mais complexo, traduz-se em desejo: o desejo de jogar – quiçá, ganhar. Complexo, uma vez que atravessa a subjetividade do jogador: o que lhe motiva a querer jogar?

Para mim, a resposta soava clara. A possibilidade da vitória, superando o desafio que o outro me impõe, revelava-se fator determinante no meu estado de graça ao realizar o procedimento. Talvez, ligeiramente egóico e perverso, visto que a subjugação dos meus parceiros de jogo estivesse inserida no pacote. Algo que vai de encontro com o ideal de trabalho coletivo inerente ao universo do teatro. Preciso, contudo, ser honesto.

O fato é que, por meio desses entendimentos, passei a enxergar melhor a ação em cena. Quer dizer, em alguns tipos de cena, ao menos, e me refiro aos trabalhos que eram realizados predominantemente no primeiro, no segundo e no terceiro períodos da faculdade, quando algumas disciplinas davam especial enfoque à compreensão das circunstâncias e aos objetivos dos personagens. Segundo o meu raciocínio, uma circunstância seria um jogo e os objetivos dos personagens, os gols almejados pelos atores/jogadores que o vivenciavam. Para a cena teatral acontecer, cada ator/jogador deveria lutar até as últimas consequências por tais metas. Tão simples. Seria essa, então, a resposta suprema?

Antes de iniciar o meu processo de TCC, havia vivenciado uma experiência bastante potente que foi estar em cartaz com a peça *Longe Daqui*⁶. Trabalho gratificante, porém, devido a sua complexidade, permanecem questões não desenvolvidas e sequer compreendidas. Muitas delas inerentes à atuação do elenco que, com frequência, por não entender as forças invisíveis presentes no espetáculo e ter que agir a partir delas, caía na armadilha da famosa “representação”. Palavra amaldiçoada desde então. Considerando-se, aqui, “representação” como uma interpretação não crível, sem verdade⁷ e que não convence o espectador.

⁶ Texto e direção: Pedro Emanuel. Trabalho resultante da primeira edição do projeto *Em Companhia*, idealizado pelo corpo docente do Curso de Teatro da Universidade Candido Mendes.

⁷ Admito ser este último um conceito suspeito, polêmico e questionável.

Estaria a resposta dos problemas do espetáculo em um simples jogo de pique-pegas? Durante o processo, eu imaginava que equipe de criação e elenco não haviam entendido qual era a regra do jogo a que nos propomos. A dramaturgia, contudo, desenvolvia-se a partir de personagens que não possuíam objetivos bem delineados, cujos rastros apenas se insinuavam no decorrer da trama. Muitos deles sequer sabiam o que queriam – se queriam algo. A peça abordava o banal: então, como entrar em cena para vivenciar tal qualidade? O que poderia me mover num universo em que o desejo humano está tão desacreditado, desinteressado? Eu, como ator, deveria encontrar uma força motriz que me movesse em cena, bem como me move no pique, e eu acreditava que poderia existir um potencial primordial, inerente a qualquer cena, a qualquer proposta, e que revelaria a solução para os mistérios da peça realizada.

1.2 – Começa a partida

Diante das questões descritas, estaria esboçado o tema do meu TCC, tendo como objeto de pesquisa o desejo de investigar circunstância e objetivos como regras de um jogo. Algo que, de preferência, deveria contar com alguma parceria. Convidei Gabriel Frazão, meu parceiro de turma e de cena no *Longe Daqui*, para iniciar essa empreitada. E, assim, começamos a pesquisa. A ideia era a seguinte: abastecidos da releitura do livro *Técnica para o Ator*, de Uta Hagen, pegaríamos uma circunstância de determinada dramaturgia já conceituada, descobriríamos os objetivos dos personagens e, assim, entenderíamos as regras do jogo. Dessa forma, cada ator/jogador se nutriria de todos os recursos possíveis e entraria em cena para se digladiar com o parceiro. E, do choque de forças entre os dois, sairia a potência teatral.

Escolhemos o texto *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht, tendo em vista que eu faria o personagem *Comerciante* e Gabriel, o *Cule*. Na circunstância, no meio de um deserto, os dois estavam diante de um rio cheio pelo qual deveriam passar para, assim, chegarem ao destino. Porém, o empregado, que carrega a mercadoria do patrão e conhece o caminho a ser tomado, não sabe nadar e tem medo de se afogar. Pede para que esperem alguns dias até o rio baixar. O *Comerciante*, entretanto, possui o enorme desejo de chegar ao destino antes de seus concorrentes, que podem lhe ultrapassar a qualquer minuto, e almeja conquistar grandes lucros. Um depende de que o outro lhe pague um salário tão vital, enquanto o outro depende do um para guiá-lo.

O ponto que mais me estimulava era como vivenciar a urgência, tornar a ilusão algo vital. De acordo com minhas observações a partir do jogo do pique, o fato consumava-se: pegar e não ser pego era uma questão de vida ou de morte. Como levar isso para a dramaturgia? Tomamos como princípio que tudo deveria ser feito para a conquista de nossos objetivos em cena. Objetivos estes que estariam em oposição. Como em uma partida de futebol: a total necessidade de fazer o gol sem levar um. Buscamos analisar a circunstância e criar estratégias.

Após alguns dias de reflexão, encontramos-nos antes da aula para ensaiar. Não usaríamos falas do texto, estávamos livres para dizer o que fosse necessário. Estipulamos o seguinte: haveria uma linha imaginária. Eu tinha como objetivo fazer o Gabriel atravessar a mesma, já ele precisava me convencer a não a ultrapassar. Este era o propósito primordial, mas outros elementos se inseriam:

- *Gabriel, além de não permitir minha passagem pelo rio, precisa me convencer de que merece receber o pagamento;*
- *Eu devo adverti-lo: caso um dos meus concorrentes me ultrapasse, irei à falência e não poderei lhe pagar;*
- *Gabriel afirma que se morrer afogado, irei à falência.*
- *Eu possuo uma arma e posso ameaçar Gabriel.*
- *Estou ciente de que a ameaça não deve ser concretizada, pois dependo dele vivo para conquistar meu objetivo.*

Outros detalhes eram encontrados no processo. Ainda assim, existia a dificuldade de tornar todo o entendimento corpo. E por que isso acontece? Afinal, no jogo do pique, a necessidade faz-se presente em um piscar de olhos. Um dos problemas iniciais consistia no fato de termos de usar um cabide de roupa para representar uma arma. Como entender fisicamente que aquilo era um instrumento de morte? Sentir o temor por parte de quem se tornou alvo e o poder para quem o aponta?

Após percebermos a dificuldade, eu e Gabriel resolvemos criar um jogo dentro do jogo. Ao apontar o cabide, contaria até três. Se o tempo fosse ultrapassado, a arma seria disparada. Isso, basicamente, obrigou o meu parceiro de cena a tentar de tudo para me fazer baixar a arma antes dos três segundos. Será que a investida produziria o efeito necessário para a compreensão de que aquilo era um objeto mortal? Antes mesmo de

colocarmos a descoberta à prova para o público (a turma da disciplina), estávamos animados.

1.2 – 0 x 0

E, então, veio a apresentação. Em mim, alimentava o desejo absoluto da vitória, como em um evento esportivo. Esperava que o Gabriel fizesse o mesmo e, assim, teríamos um duelo de colossos. Cada um tendo que se desdobrar para driblar as armadilhas impostas, tirando os nossos corpos do estado cotidiano. O que aconteceu, porém, foi uma espécie de zero a zero, um jogo truncado, sem qualquer fluxo.

Contudo, não foi esta a principal observação feita pela professora da disciplina, Maria Assunção. Ela nos alertou que a circunstância se passava em um deserto, que havia um rio diante de nós e que existia a iminência do surgimento de outras pessoas, os concorrentes do meu personagem. Nada disso estava visível no nosso jogo. Tal comentário me surpreendeu. Não pelo fato de achar que, no trabalho, tais elementos estivessem presentes, mas justamente o oposto – o de achar que estes elementos não fariam a mínima diferença na circunstância. A essência não era o conflito, o duelo?

Após a aula, retornei as minhas reflexões. Qual era a necessidade de imaginar e, por conseguinte, de vivenciar um rio? Determinar uma linha imaginária, como as linhas de um campo de futebol, não seria o suficiente? E o deserto, os concorrentes? Pensava que somente a linha imaginária delimitada de forma bem concreta era satisfatório. Além disso, somava-se o fato do jogo não ter fluído.

Para a segunda questão, uma possível resposta não demorou a cair do céu. Minha parceira, Luiza Pizarro (além do amor, dividimos experiências artísticas e profissionais), retornara da aula de *Estudos da Circunstância*, disciplina ministrada por Kadu Garcia. Ela havia realizado um improviso com outro aluno, cada um com o seu objetivo. Ao fim do jogo, o professor observou que o parceiro de cena de Luiza estava tão focado em seu objetivo que não se permitiu às possibilidades que poderiam nascer da relação com o outro.

Percebi que, no jogo teatral, existem sutilezas que tornam o ator, ao mesmo tempo, jogador e juiz. Quer dizer, um diretor ou professor até pode exercer esta última função, em alguma medida. Contudo, com o tempo, isso deverá ser internalizado por aquele que realiza a ação. No esporte, o jogador cego pelo seu objetivo perde o domínio

da bola, tropeça nos obstáculos, erra o alvo. Na atuação, o mesmo acontece, mas a visualização, a percepção, habita um campo tão delicado...

Neste momento, entramos em uma questão complexa, pois pode se entender, de acordo com o descrito raciocínio, a existência do “certo” e do “errado”. Uma vez, num debate dentro da faculdade, expus minhas associações entre teatro e futebol. Recebi uma observação a respeito das diferenças entre os dois objetos: “As pernas do Roberto Carlos (jogador de futebol) representam um corpo feito para bater metas, para acertar. E, no teatro, buscamos o erro”.

Erro, palavra excessivamente usada, ao menos, durante minha vivência no teatro. E que, particularmente, me incomodava. “Ora, Samuel, você tem medo do erro, por isso é resistente”. Por mais que eu quisesse entender, no meu íntimo, erro significa morte. E calcamos boa parte de nossa vida na sobrevivência. Como, então, o “errar” poderia se desdobrar, em meus sentidos, como algo positivo? Até que, um dia, assistindo como monitor a uma aula do professor Vitor Lemos, ele expôs que o erro, no teatro, não está associado ao errado, mas à errância. E algo se modificou em mim, uma ficha caiu.

Errância, caminhar sem um roteiro predefinido, atento aos sinais que a jornada revela. Bem, no futebol, existe uma meta, um acerto, mas dois times o possuem em oposição. Para um ganhar, outro deve perder. Contudo, isso é o que importa de fato? Se soubéssemos quem é o vitorioso de antemão, se os resultados já estivessem garantidos, o evento teria potência? Ou o que interessa é a errância, os corpos lutando por algo, driblando desafios: desdobrando-se, desenrolando-se, embaralhando-se até o gozo do clímax que nunca esteve garantido?

Pois, ao menos no teatro que lida com a dramaturgia clássica, não vemos personagens realizando a mesma coisa? Lutando, driblando, desdobrando, desenrolando, embaralhando um corpo em seu extracotidiano para alcançar um objetivo que não lhe está garantido? Se apenas o resultado, por si só, importasse, não procuraríamos apenas o gozo, o clímax? E se, dependendo do trabalho, vivenciamos seres obstinados pela conquista de algo? Eles não querem o erro que lhes pode trazer a falência, o afogamento, a perda do salário, a impossibilidade do destino.

Temos que lutar com os nossos personagens e pelos nossos personagens, pois somos um mesmo corpo. Somos? Para o personagem não é vital revelar o rio, o deserto, o concorrente no horizonte. Mas o rio, o deserto, o concorrente no horizonte impõem modificações no corpo. Inclusive, e no corpo do ator? Que força é esta que não é o

adversário montando obstáculos, o outro fora de nós, mas outro “outro”? Um que se encontra em nós? Um estranho em e a si?

Por muito tempo, achei que a ação teatral deveria estar no campo do apenas necessário, do vital. Esta vivência, porém, de um espaço imaginário... Bem, os objetivos também são imaginários. A meta da brincadeira do pique também é imaginária. E, ao mesmo tempo, tão real. Talvez, na brincadeira do pique, o imaginário torne-se real porque o prazer que ele provoca em sua realização é real. Contudo, que prazer se tem simulando um corpo no deserto?

Até então, o prazer da circunstância traduzia-se em vencer uma competição. Sem entender muito, obriguei-me a uma resposta imediata. Provavelmente, abrindo-me às possibilidades oferecidas pelo meu parceiro e me dedicando à imaginação do espaço, quem sabe eu não me tornaria mais potente para fazer o Gabriel atravessar o rio? Ainda assim, na vez seguinte em que improvisamos, levei arma de chumbinho. Afinal, algum elemento próximo do real deveria existir para não fundir minha mente com tanta informação abstrata.

Em cena, tentei me acalmar para escutar o meu parceiro. Ao mesmo tempo, procurava entender que precisava lutar pelo meu objetivo. Também buscava imaginar um rio à minha frente com pedras azuis, uma água volumosa, porém, clara por correr em areia, sendo possível ver o fundo. No deserto, algumas árvores de galhos secos. No horizonte, um crepúsculo de um céu limpo, e a atenção dos olhos em perceber pontos que pudessem se mover em minha direção.

No fim da cena, o retorno de Maria Assunção deflagrava não haver rio, deserto, tampouco iminência da chegada de concorrentes. Não ocorreu escuta no jogo. E a arma, que me trazia uma sensação tão presente de poder, não oferecia a oportunidade do Gabriel conquistar seu objetivo. Na verdade, ninguém conquistou sua meta, pois, ao perceber que meu parceiro de cena não arredaria o pé para atravessar o rio, eu o matei. Perdemos os dois: ele a vida, eu, os lucros. Sendo que o suicídio ocorreu pelas minhas mãos.

Tentamos mais um dia, talvez dois, e nenhum progresso. Finalmente, o desânimo. Caramba! O que podia ser feito? Que número faltaria nessa equação matemática? Matemática?! Talvez, eu devesse me abrir às forças inexplicáveis, às intuições, ao misticismo. Juro já ter procurado tal abertura em outros momentos da vida,

mas o espírito cartesiano⁸ me persegue, ainda mais agora que me descobri ateu. Se bem que ainda acredito em astrologia... porque me juraram ser matemática.

Será que o desejo pela compreensão revela um ser em busca do perfeitamente constituído, organizado, inapto à realização teatral. Às vezes (muitas vezes), creio que o meu padrão de comportamento até o momento presente coloca-me em uma punição de Sísifo⁹ no campo das artes cênicas. “Você pensa demais, racionaliza demais, Samuel”. Mas pensar demais é necessariamente ruim? Quer dizer, talvez para um ator seja. A própria Uta Hagen afirma isso em seu livro: coitado do ator que é inteligente demais ou lindo demais. Logo, eu que sou inteligente (e moderadamente bonito), ferrou. E tenho que ver vários atorezinhos respondendo bem aos estímulos... Agora, fui arrogante e preconceituoso. Provavelmente, nem seja tão inteligente assim, dependendo do tipo de inteligência (cênica, por exemplo). Porém, eu sinto. Sinto raiva e frustração com a falha, com o erro errado.

Talvez, meu corpo esteja cheio de hábitos nos músculos, nos pensamentos. Até por isso, busquei fazer *Técnica de Alexander*¹⁰. Contudo, existe o medo de ser aquele ator que reponde bem aos estímulos, chora bem, ri bem, convence e que possui o sonho de fazer *Malhação*¹¹. E qual seria o problema? Eita, preconceito que insiste em se manifestar! O pensamento me vem e já tenho dificuldade de ser livre. Se eu vivenciasse os prazeres de uma liberdade mais plena, talvez os preconceitos perdessem seu sentido? Ficaria eu com a admiração em relação a outros colegas, aqueles que são atores potentes, sensíveis, disponíveis e, ao mesmo tempo, inteligentes? Talvez.

E, então, Maria Assunção afirma que eu tenho questões com o lúdico.

⁸ Espírito sistemático em excesso.

⁹ Sísifo foi condenado a, por toda a eternidade, rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha. Sendo que, toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido.

¹⁰ Uma técnica de reeducação corporal e de coordenação realizada a partir de princípios psicofísicos.

¹¹ Programa televisivo da emissora *Rede Globo*.

II - “*That’s not a pirate name*”¹²

Fazer o necessário para as crianças serem capazes de jogar é uma psicoterapia com aplicação imediata e universal; ela comporta um estabelecimento de uma atitude social positiva em relação ao jogo. Mas é preciso admitir que o jogo está sempre a ponto de se transformar em alguma coisa assustadora. E pode-se considerar os jogos, com o que eles comportam de organizados, como uma tentativa de manter a distância o aspecto assustador do jogo.

Jean-Pierre Ryngaert

2.1 – Incêndios

“O que te falta é o lúdico”: esta é a orientação da professora. “A criança, quando brinca, é de verdade porque acredita no que faz. Você, Samuel, falta acreditar no que está fazendo e, por isso, fica armado. Você é muito verborrágico, racional, tenta resolver tudo na palavra”. Basicamente, um resumo do que me foi dito.

Nesta etapa, comecei a perceber que meu parceiro passava a ficar instigado por outras questões que se distanciavam das minhas. Era hora de nos separarmos. A ideia, porém, de realizar uma pesquisa solitária não tinha me passado pela cabeça. Estava determinado a entender como me relacionar com outro jogador em cena. O que eu poderia fazer sozinho? Embora reconheça também a plateia como um “outro”, por onde começar?

Resolvi fazer um improviso solo falando sobre como meus sentimentos não se manifestam no meu corpo. Ao fim, fiz um relato de uma circunstância vivida recentemente. Um incêndio na Rua Voluntários da Pátria, no bairro de Botafogo. Um apartamento em chamas, a vizinha sentada no parapeito da janela em desespero. Uma multidão, de dar inveja aos carentes de público, assistia histérica ao drama (mas, ainda assim, permanecia no local). Eu voltava de uma padaria, parei para dar uma olhada. Pensei: “Se essa mulher se esborrachar no chão, vai ser uma cena horrível. Melhor ir

¹² “Isso não é um nome de pirata” – tradução de fala presente no filme *Em Busca da Terra do Nunca* (Finding Neverland. Direção: Marc Foster, 2004).

embora”. Resolvi partir, mas... aquela curiosidade mórbida me manteve no local. Evidentemente, torcendo para que a mulher ficasse bem. Meu coração acelerado com a possibilidade do pior acontecer. Na musculatura externa no meu corpo, entretanto, nenhuma reação. As pessoas gritavam, arregalavam os olhos, e eu, nada. De repente, uma senhora apareceu tremendo em pânico. Parece que o apartamento em chamas era de sua mãe. Diante daquele desespero, pensei: “Nossa! Como posso reproduzir tal estado em cena?”.

Não, ninguém morreu. A vizinha no parapeito foi resgatada mesmo antes da chegada dos bombeiros. Sim, eu me importo com a vida alheia, embora minhas angústias com relação à minha profissão estivessem presentes até nessa hora extrema. O que eu recebi em troca foi a observação da Maria de que eu não paro de pensar nunca. Além disso, falou que, na minha cena, eu não parava de falar, mas não vivenciei nada.

2.2 – Infância

“Por que você não trabalha com criança?”, sugeriu Maria. E, a partir daí, vieram outras provocações: “Por que não vai até um orfanato brincar com elas? Escolha um conto infantil. Existem vários contos infantis ótimos. Escolha um e trabalhe o lúdico. Você precisa aprender a brincar, sair do cabeção, reencontrar sua criança. Estou tendo esta intuição”, finalizou a professora.

Tal proposta, nem nas mais remotas hipóteses, havia passado pela minha cabeça. Trabalhar com crianças para reencontrar a minha?! Um espanto, ao mesmo tempo em que estranha animação se amplificava em mim. Talvez fosse esse o elo perdido, o santo graal¹³, aquilo que faltava para me tornar um ator de inúmeras possibilidades. “Mas se lembre também de levar bons momentos aos órfãos quando for visitá-los”, ressaltou alguém já percebendo minhas intenções egoístas. “Claro!”, eu respondi. “Elas nos ensinam mais do que ensinamos a elas”, veio a tréplica.

Brincar com crianças. Aprender com elas. Posto assim, dessa forma, parece até que sou desprovido de interação com o público infantil, o que não é verdade. Tive alguma vivência com primos mais novos e, hoje, tenho dois sobrinhos, Tito de 8 anos, Mila de 7 anos, e convivo bastante com o sobrinho da Luiza, João de 3 anos. Na minha

¹³ Trata-se de uma expressão medieval que designa, normalmente, o cálice usado por Jesus Cristo na Última Ceia, artefato que muitos acreditam estar escondido em algum lugar do mundo.

autoavaliação, sempre vulnerável a equívocos, as crianças, em geral, me adoram. O que é uma ironia, pois, realmente, não tenho muita paciência para brincar com elas. Não é que eu desgoste delas, mas minha mãe, minha irmã e minha namorada são capazes de passar horas e horas entretendo esses meninos. Meu limite já se enquadra na ordem dos minutos, o que resulta sempre na proposta: “Vamos brincar de dormir?”. Sorte que o mais velho se distrai com o meu videogame, o que eu compartilho com gosto (também é o meu maior entretenimento).

Então, vem a pergunta: “Como essas crianças podem gostar de você, Samuel?”. Não faço a menor ideia, mas tenho suposições. Chama-me a atenção, particularmente, o fato de alguns adultos, ao interagirem com um pequeno jovem, comportarem-se de forma infantilizada, buscando um ideal de infantil. Comportamento o qual eu sinceramente chamo de “retardado”. Já eu não procuro alterar muito o comportamento por estar diante de um projeto de gente. Talvez, elas achem isso respeitoso. Diriam isso caso conhecessem o conceito.

Tal dinâmica, contudo, manifesta-se no âmbito de uma relação real. Agora, nas poucas vezes em que procurei realizar uma cena dramática para esses pequenos, logo perdia suas atenções. O que era compreensível, pois eu perderia a atenção neles de qualquer forma. Neste momento, contudo, eu visitaria um espaço cheio crianças, em bando!, e, por algumas horas, deveria me interessar pelo universo delas. E o que poderia sair disso é desconhecido para mim. Talvez, funcionasse uma brincadeira de luta, algo meio complicado de se sugerir a meninos que acabei de conhecer. Poderia, inclusive, levantar plausíveis suspeitas dos responsáveis.

Digo brincar de luta pelo fato de ser, possivelmente, a única brincadeira que eu considere realmente divertida de se realizar com uma criança. No caso, apenas brinco de luta com o meu sobrinho de 8 anos. Nesta brincadeira, incluo cócegas, abraços apertados, chacoalhamentos, simulações de socos e chutes. Sendo na piscina, acrescento o poder de jogar água. Por coincidência, esta era a minha brincadeira favorita com o meu pai quando eu era pequeno.

Por falar na minha infância, colocou-se em questão, na sala de aula, se eu havia brincado muito nesta época. Provavelmente, aí esteja uma das razões que conduzem à minha dificuldade com o lúdico. De prontidão, respondi que não possuía muitos amigos. A resposta real, contudo, não seria exatamente esta. Sim, eu tinha certa dificuldade de interação social com os outros, mas não era algo exagerado. O que pode ter pesado foi o fato de eu morar em uma casa (a mesma onde ainda moro), numa época em que não se

podia mais brincar na rua por causa da violência. Em geral, os meninos tinham o *play* do seu prédio para interagir com outros da mesma idade. Soma-se o fato de muitos possuírem casas para passar as férias com os primos, enquanto eu passava as férias no Rio de Janeiro. *#foreveralone*.

Sendo assim, minhas brincadeiras, se é que podem ser chamadas deste modo, muitas vezes consistiam em simplesmente criar histórias na minha imaginação. Não havia materialização no corpo, apenas ação de pensamento. No máximo, alguma pequena sonoridade enquanto caminhava de um lado a outro. Tal hábito mantém-se até hoje. Quase me tornei roteirista por isso, mas ficar sentado apenas escrevendo... Este corpo está com energia acumulada por gerações. Ariane Mnouchkine, no livro *Encontros com Ariane Mnouchkine*, de Josette Feral, afirma que a imaginação é um músculo que pode ser exercitado. No meu caso, espero que minha imaginação exercite a minha musculatura física mesmo.

2.3 – O Homem Enferrujado

Assim, iniciei nova jornada. Já atribulada, diga-se de passagem. Passei a pesquisar contos infantis, como os que existem no livro *Os Bichos Que Tive: Memórias Zoológicas*, de Sylvia Orthof. Reparava, contudo, que nenhum conto produzia um desejo de ação que me comovia. O que, de forma alguma, significa desmerecer os trabalhos lidos. Mesma sensação poderia se dar com textos da mais alta erudição. Ficava a refletir, entretanto: “Deveria eu buscar comoção a partir de uma narrativa voltada ao público infantil? Ou o que deveria me comover eram as possibilidades que a dramaturgia permitiria: uma abertura para a interação, a relação com um público infantojuvenil? O que motiva pessoas que produzem para esse nicho? Eu poderia ser uma dessas pessoas? O que, absolutamente, não desejaria reproduzir: um trabalho sem desejo, algo que podemos perceber em inúmeros espetáculos voltados ao público jovem apenas para arrancar o dinheiro de seus pais. Ou estaria eu sendo preconceituoso novamente?”.

Durante o processo, voltou-me à memória uma pesquisa teatral que eu havia realizado antes mesmo de entrar na faculdade. O tema consistia em contos de fadas. No estudo, buscávamos narrativas bastante próximas de um suposto original, o que tornava as histórias distantes das versões feitas pela *Walt Disney*. Cabe ressaltar que tal

dramaturgia, por muito tempo transmitida oralmente até ser registrada por autores como os Irmãos Grimm, não era direcionada apenas ao público infantil, mas a todas as idades. Seu conteúdo, com frequência, sombrio, violento e bizarro, conduzia as obras a uma classificação etária mais avançada, adequando-se à moral contemporânea.

Chapeuzinho Vermelho e sua avó foram devoradas pelo Lobo Mau, sem que houvesse caçador para vingá-las. Isso nas versões mais leves. O Lobo, por sua vez, foi engolido por Prático, o terceiro porco, depois de escaldado vivo. Detalhe, Heitor e Cícero, que estavam na barriga da fera, também foram canibalizados no processo. E, ao recuperar os relatos originais, eu seria acusado de traumatizar crianças inocentes. Mas havia um conto certamente mais aceitável. Um que eu, inclusive, experimentara no exercício intitulado *Feliz Aniversário*, desenvolvido na disciplina *Laboratório de Corpo*, ministrada pela professora Esther Weitzman. A história *João de Ferro*.

Seria esta a minha escolha? Com a Esther, a narrativa tornou-se corpo, mas a proposta de fisicalidade não se direcionava ao público infantil. Pois, apesar de não se tratar de um conto tão sombrio, tão violento e tão bizarro, ainda era algo digno de causar certo estranhamento. Neste momento, porém, surge aquela voz interna que lhe segreda algo, muitas vezes, distante de uma lógica óbvia – a intuição. A história narrava a trajetória da maturidade de um príncipe, despertada a partir do seu encontro com um perigoso ser místico – o Homem Natural. Em que, especificamente, isso me comovia? Não fazia a menor ideia.

2.4 – “Acorda, criança, tá na hora da gente brincar!”¹⁴

Enquanto isso, nas aulas, Maria Assunção pedia para toda a turma me ajudar e, por alguns encontros, traríamos brincadeiras. A primeira foi o jogo do disponível, no qual eu ficava em cena esperando alguém entrar com uma proposta de circunstância que deveria ser comprada imediatamente. Resultado: Maria afirmou que eu havia negado todas as propostas que meus colegas apresentavam, recusando-me a ir até as suas últimas consequências. E eu achando que estava “mandando benção”.

As aulas seguiam e outras brincadeiras eram feitas, de modo a me estimular e a aquecer o grupo para os trabalhos que se sucediam. Sendo difícil ou não, o fato era que

¹⁴

Trecho da música *Brincadeira de Criança*, do Grupo Molejo.

eu adorava. E sempre adorei, o que é uma constatação intrigante. Tenho dificuldade com a brincadeira na sua realização, mas nunca me percebi indisponível a ela. Pelo contrário. Durante o meu processo na faculdade, não tive muita paciência para aquecimentos e alongamentos individuais, introspectivos, meditativos, etc. Agora, quando é um jogo como o pique e afins, rapidamente meu batimento cardíaco e frequência respiratória alteravam-se, minha musculatura acordava, minha atenção se canalizava e uma poderosa energia se manifestava. A parte triste foi que essa etapa de brincadeiras como aquecimento coletivo não durou muito tempo, os alunos sentiam a urgência de investir em suas pesquisas o quanto antes.

É chegada a hora, então, de apresentar o meu conto. Inicialmente, meu pensamento cartesiano induzia-me a realizar apenas o necessário, o mínimo possível, o vital. Além do que estava diante de um conto enorme, cheio de detalhes. Deveria buscar a precisão. Em paralelo, investigar uma fisicalidade que pudesse gerar efeitos divertidos, agradáveis tanto para o público infantil quando para o adulto. Por sinal, existe a premissa de que um bom trabalho direcionado aos mais jovens também será do agrado dos mais velhos. O objetivo, até então, era esse.

Nas primeiras apresentações, o retorno não era muito diferente: muita verborragia e pouca brincadeira. Eu não aproveitava as imagens que o conto me proporcionava. Comecei a entender que uma criança, provavelmente, não tem a urgência da realização essencial. Quer dizer, o essencial deve estar presente sim, mas não dentro de uma lógica. Pode estar em um mero detalhe, uma borboleta que voa em círculos, por horas e horas, dentro de uma floresta, quando o foco deveria ser um caçador em busca de um cervo.

Por mencionar caçador, no início do meu conto, existiam vários deles. Foi-me sugerido que desse mais atenção a esses personagens, fazendo cada um de uma forma: manco, corcunda, caolho, desdentado. Os caçadores, contudo, nem eram elementos tão centrais assim. Por que fazer isso então? O meu hábito cartesiano questionando... Não queria entrar na categoria “resistente que questiona tudo”. Por que não dar uma chance? Passei a pesquisar os corpos e, com a pesquisa, uma sensação de desconforto, de ridículo, de “por que estou fazendo isso?”, mas nada era revelado a ninguém. Prazer mesmo se deu apenas no último caçador, este sim com importância narrativa. Aquele que não tinha medo e enfrentaria os mistérios de uma floresta perigosa. Minha inspiração para essa figura é o personagem Rambo, de filme homônimo. Resolvi, inclusive, pegar sua música tema para usar na cena. Nesse ponto, um pouco de diversão.

Procurei outros estímulos sonoros para introduzir no meu trabalho. Fiquei animado. Ensaiaava e percebia as sensações que as músicas me provocavam. Quando fui apresentar para a turma, contudo, senti a pressão no ar modificando-se pelo constrangimento. Minha pesquisa ficara brega – no sentido pejorativo da palavra. Como é possível algo se transformar tanto quando em exposição? Aquilo que me mobilizava agora me desagradava mesmo antes de receber o retorno dos outros alunos que assistiam à cena.

Também ressaltaram que algumas escolhas minhas estavam frágeis. Isso porque procurei fugir de movimentos óbvios, investigando outras possibilidades. Por exemplo, busquei fluxo contínuo para esvaziar um lago com um balde, passando ininterruptamente do movimento do balde para a água que era arremessada. Criticaram ainda minha opção por um cachorro que não anda completamente de quatro. Experimentei um corpo mais ágil por entender que era um cão de caça, mas meus colegas ressaltaram que não foi possível ver cão algum. E eu pensando: “Puxa, me inspirei tanto nas aulas de corpo”. Fazer o quê? Cada linguagem no seu quadrado. Tinha que entender que, para um público infantil, as necessidades eram outras. Já vi espetáculos sensíveis para crianças em que os baixinhos resmungavam para suas mães “tá chato, já tá acabando?”.

2.5 – Você quer brincar de quê?

Em meio a tudo isso, ainda estava à procura de orfanatos para brincar com as crianças. Liguei para os localizados na Zona Sul e no Centro da cidade que trabalhavam com a faixa etária entre 7 e 11 anos. Para minha surpresa, os orfanatos transformaram-se em instituições de ensino de entidades religiosas. Nenhum órfão, todos que frequentavam esses ambientes tinham família. O que não era um problema, o principal era interagir com um público infantil.

As instituições até estavam abertas a trabalhos voluntários, mas eu teria que montar um projeto. Ou seja, nada que fosse despretensioso, eu deveria assumir um compromisso por determinado tempo. De início, até me animei com a possibilidade de dar aulas de teatro. Afinal, ser professor está dentro dos meus planos futuros. O problema é que, além do TCC, estou ensaiando duas peças com pautas marcadas. Soma-se a possibilidade do espetáculo *Longe Daqui* retornar com nova temporada. Arranjar

tempo, até mesmo para escrever o projeto, estava complicado. Esse seria um plano mais para o futuro. Orfanatos? Fiquei sabendo que eles existem em lugares mais distantes. Ainda pretendo visitá-los, mas preciso arranjar uma brecha na agenda cada vez mais comprimida. E em meio a tudo isso, desânimo.

Eu até estava começando a conquistar progressos no trabalho. A fisicalidade passou a estar mais presente. A prática, a soar mais brincada. Contudo, não me sentia brincando. O estranho é que não costumo ser um ator desanimado com os projetos que me aparecem. Como aluno, em geral, comprava as propostas dos professores. Por que isso não estava acontecendo agora? Seria a escolha precipitada do conto? Seria a própria pesquisa a que me propus? Ou seria a dificuldade que ela me proporcionava, o que poderia gerar algum tipo de resistência? Expondo minhas frustrações para Luiza, ela me questionava: “Por que você resolveu fazer esta pesquisa?”. Eu defendia o projeto, respondia que era uma possibilidade de sair do meu hábito, de explorar outros públicos-alvo.

- O fato – eu dizia – é que não posso ser um Samuel para poucos. Eu tenho que encontrar o Samuel que pode estabelecer diferentes relações. Não posso ficar restrito a uma faixa etária específica. Eu só preciso me reorganizar. Aliás, existem obras infantojuvenis que me agradam como Shrek¹⁵ e Bob Esponja¹⁶.

Contudo, no fundo, eu repetia a pergunta para mim: “Por que resolvi fazer esta pesquisa?”.

Em aula, recebemos a visita de Pedro Serejo e de Roberta Alves, que haviam realizado uma pesquisa sobre palhaçaria em seus TCCs. O encontro compôs-se de jogos que me divertiriam, caso meu humor permitisse. Maria Assunção pediu para Roberta me mostrar o seu cachorro, já que eu estava apresentando dificuldades com o meu (em sua pesquisa, ela imitava sua cadela de estimação). Conversamos rapidamente, ela mostrou parte do seu trabalho, eu mostrei parte do meu. Ao fim, Roberta afirmou: “Você não está se divertindo”. Fui obrigado a concordar. “Você precisa fazer algo que lhe agrade, senão o que importa?”.

¹⁵ Direção: Vicky Jenson e Andrew Adamson, 2001.

¹⁶ SpongeBob SquarePants. Criador: Stephen Hillenburg. Lançado em 1999.

Na saída da aula, ainda conversei com um companheiro de turma, Luke Alencar. “Você está fazendo um trabalho para agradar os outros e não para se agradar”. Claro! Estava buscando a aprovação em duas instâncias: a da turma, o que incluía a professora, e a de um público infantil hipotético e idealizado. Eu criara um perfil de criança ideal e, pior, vasculhava essa criança dentro de mim. E o trabalho não deveria ser uma conexão com a minha criança? Percebi que eu estava longe de encontrá-la.

Entendi que devia me respeitar mais. Notei que, durante minha pesquisa, recriminei alguns desejos por taxá-los de inadequados. Resolvi me dar um pouco mais de liberdade e introduzi o meu humor ácido. Realizei algumas modificações e mostrei para Luiza. Ela retornou dizendo que o trabalho tinha se tornado mais interessante (talvez, por eu estar mais interessado), porém, se eu apresentasse para crianças, existia a possibilidade delas não entenderem nada ou mesmo ficarem traumatizadas. Uma encruzilhada cruel.

No vislumbre da nova proposta, passei a introduzir algumas falas pessoais (porque eu sou cheio de opiniões). Busquei me satirizar colocando um narrador personagem que desmerece o lúdico explicando tudo, ao mesmo tempo em que é capturado pela brincadeira. O conto havia ficado em segundo plano. Apresentei o trabalho para Maria e percebi certo desapontamento na professora. Ela disse que eu estava sacaneando o espectador, sem deixá-lo entrar na brincadeira, o que era o ponto central da minha pesquisa. Sendo que, justamente na quebra, eu apresentava um Samuel verborrágico e racional, que não era interessante.

Compreendi os apontamentos. Contudo, não queria mais voltar à pesquisa da fisicalidade pela fisicalidade: impor-me a brincadeiras que não reverberavam em meu corpo. De repente, crescia uma urgência, uma necessidade, algo maior. O trabalho serviria para reencontrar a minha criança? Pois, cada vez mais buscava na memória meu passado. Pressenti escutar um grito. Seria eu garoto? Havia, sim, brincadeira e fantasia, mas seu teor não era apenas doce e colorido. Havia também fúria, selvageria e tons escuros. Uma ficha caiu. O trabalho não é para crianças, mas sobre crianças. Ao menos, a minha.

III - “I like how you destroy stuff”¹⁷

*How many times is it gonna take
Till someone around you hears what you say
You've tried being cool
You feel like a lie
You've played by their rules
Now it's their turn to try*

The Offspring¹⁸

3.1 – O que esse moleque tá aprontando?

Quando eu era criança, meus programas favoritos de televisão eram *Jaspion*¹⁹ e *Changemans*²⁰. Meus filmes de grande estima tinham como protagonista o ator Jean Claude Van-Dame. Um pouco mais velho, surgiria algo que até hoje olho com satisfação – *Os Cavaleiros do Zodíaco*²¹. Evidentemente, todo este estímulo audiovisual preocupava meus pais. Existia, entretanto, a opção *Programa da Xuxa*²² com desenhos mais aceitáveis e... que não me causavam interesse. Ainda assim, meu comportamento não era dos mais agressivos. Praticava o que, hoje, intitula-se *bullying*²³, mas também o sofria. E, na maioria das vezes em que briguei, foi em ato de defesa.

O ponto é: como este universo infantil particular pode ser expresso por um adulto de forma “educativa”? Pois, do modo como eu o estava trazendo, suponho, as crianças não iriam gostar muito. Por conseguinte, eu não estava gostando muito. Uma pergunta se fez urgente: este menino que eu deveria encontrar seria o mesmo que os

¹⁷ “Eu gosto de como você destrói coisas” – tradução de fala presente no filme *Onde Vivem os Monstros* (Where the Wild Things Are. Direção: Spike Jonze, 2009).

¹⁸ Banda de *punk rock*.

¹⁹ Kyojuu Tokusou Jaspion. Criador: Toei Company. Lançamento: 1985.

²⁰ *Esquadrão Relâmpago Changeman* (Dengeki Sentai Changeman). Criador: Toei Company. Lançamento: 1985.

²¹ Saint Seiya. Criação: Masami Kurumada. Lançamento: 1986.

²² Apresentadora de programa infantojuvenil.

²³ Trata-se de um anglicismo utilizado para descrever atos de violência física ou psicológica intencionais e repetidos, praticados por um indivíduo ou grupo de indivíduos, causando dor e angústia e sendo executados dentro de uma relação desigual de poder.

outros esperam que eu encontre? Talvez, ele não possa ter um comportamento infantil adequado, como, de fato, não o tinha.

Minha sensação era de que, quanto mais eu perseguia a minha criança e buscava escutá-la, mais eu a notava gritando coisas obscenas e perversas as quais, talvez, deixassem os adultos chocados. Comecei a ouvir seus urros e colocá-los em prática. Neste ponto, um misto de prazer e de insegurança passou a me habitar. Prazer porque, finalmente, colocava minha imaginação em prática, desvencilhando-me das amarras de um trabalho, cujo objetivo, até então, considerava exclusivamente o suposto gosto de um público-alvo. Ao mesmo tempo, deparei-me com a terrível insegurança de me revelar de forma tão crua.

Talvez não fosse mais possível realizar um trabalho voltado ao público infantil, o que acabaria com a possibilidade de levar a minha cena a um orfanato ainda por ser visitado. Debruçar-me sozinho sobre ousado processo de criação, sem lidar com aquilo que urge em meu ser, não me soava plausível. Se, na minha trajetória profissional, surgir futuramente tal oportunidade, certamente buscarei me associar a alguém que me provoque neste sentido: travar um diálogo seja com algum diretor, seja com outro ator. Sozinho, contudo, neste momento específico, notei não ter forças. Deve-se deixar claro que, no entanto, a trajetória foi fundamental para chegar ao ponto em que estou.

3.2 – Autobiográfico?

Sobre o trabalho, não se tratava mais do conto *João de Ferro* apenas. Evidentemente, desde o início, o príncipe da narrativa se tornara um alter ego meu, uma forma de me colocar como um menino, sugestão da professora. Amplificando tal elemento, a obra, agora, ganharia contornos autobiográficos. Algo que, até então, não me passara pela cabeça. No começo do curso, ao menos dois alunos demonstravam um desejo de enveredar por esse lugar, inspirados em peças como *Mamãe*, de Álamo Facó, e *Estamira – Beira do Mundo*, de Dani Barros. Apenas a aluna Mariana Badan prosseguiu na proposta. Já eu sempre pensei que minha vida não era interessante o suficiente para se tornar um trabalho artístico. E ainda acho. Mas algumas circunstâncias vividas, dependendo do recorte, quem sabe? Finalmente, surgiu um primeiro título para o projeto – *Proibido Para Maiores!*

Cabe, aqui, fazer considerações a respeito de um trabalho autobiográfico. Incluo-me numa tendência do teatro contemporâneo que não vê o personagem como algo idealizado, disposto em plano intangível, cujo ator deve se esforçar para alcançá-lo e encarná-lo. Vejo o personagem como um desdobramento do ator, com o seu corpo cotidiano, o que, logo, o coloca em estado extracotidiano. Esta seria a primeira consideração. O segundo ponto é que, suponho, toda a criação artística surge do sujeito a partir de suas experiências vivenciadas, as quais ganham forma considerando-se o contato estabelecido com o mundo material.

Sendo assim, no caso da arte da interpretação, todo trabalho não assumiria um caráter autobiográfico? A provocação toma ainda proporções mais complexas, observando-se o fato de que, na peça *Mamãe*, Álamo Facó, ao interpretar Lázaro, não busca uma reprodução fidedigna de eventos que ocorreram em sua vida, utilizando-se do cruzamento entre o real e o ficcional. Diga-se de passagem, investigo similar caminho em meu processo. Em virtude desta constatação, o que diferenciaria os mencionados projetos de outros assumidamente fictícios?

Uma das hipóteses cabíveis de desenvolvimento consiste na premissa de que, no trabalho autobiográfico, os antecedentes literalmente vivenciados são referenciais do ator, enquanto que, na fábula ficcional, o personagem parte de antecedentes criados, fabricados, construídos para dar sentido a sua ação dentro do jogo teatral, de modo que todos os elementos estejam dispostos e retornem para ratificar o avanço do drama. Tal reflexão encerra-se, entretanto, como provocação, sem qualquer validade teórica, visto que o presente estudo não pretende verticalizar a discussão ou mesmo tomar prematuros conceitos como verdade.

3.3 – “*That boy needs therapy*”²⁴

Voltando ao meu trabalho prático, após as inspirações, não cheguei a mostrar a cena para a professora, somente para alguns colegas de turma que ensaiavam comigo. Notei uma recepção mais interessada, com ressalvas obviamente. Um vento de animação tomou-me outra vez. Passei alguns dias transbordando criativamente, colocando em prática desejos, não me importando muito com quem seria o público-

²⁴

Trecho da música *Frontier Psychiatrist*, da banda The Avalanches.

alvo. De modo geral, criatividade não é exatamente um problema para mim. Se o que resulta dela se faz atraente aos olhos do espectador, consiste em outra questão. O fruto desse transbordamento foi um trabalho com uma duração enorme, mas tudo bem. Com o tempo, faria as alterações necessárias.

A primeira cobaia espectadora foi, não poderia ser diferente, Luiza. Minha companheira gostou, com considerações. Contudo, não deveria contar exclusivamente com a sua opinião, pois o afeto poderia interferir na avaliação de uma obra. Sendo assim, mais confiante, resolvi apresentar o exercício para o Coletivo INUmanos, do qual sou um dos fundadores. Os comentários foram breves, uma vez que precisávamos ensaiar o nosso próprio projeto, mas, basicamente, afirmaram que se tornara visível o meu prazer na realização, no entanto, havia um ponto delicado.

Nesta etapa, eu inaugurava o trabalho com o meu personagem recebendo um “não” de outras crianças após se convidar para brincar com eles. Mais para frente, nas cenas do cachorro e do lago, a criança líder reaparecia para criticar minha brincadeira solitária. Muitas falas deste personagem representavam comentários reais de colegas de turma e da professora Maria. No final da cena, eu afogava a criança em um lago imaginário: evidenciou-se a possibilidade da escolha gerar mal-estar.

Levei o ponto em consideração. Refleti sobre a possibilidade de retirar a célula. De modo algum minha intenção era agredir qualquer parceiro do processo, pois tenho carinho por todos. A criação nasceu da minha frustração com o trabalho. Deve-se, contudo, levar em conta a recepção do espectador. Após o ensaio, alguns de nós discutimos: em que medida nos cabe calar um impulso criativo legítimo para não correremos o risco de ofender alguém? Debate complexo.

De qualquer forma, a cena estava em aberto e não seria apresentada à professora por enquanto. Eu deveria fazer um recorte de, no máximo, 10 minutos para apresentar à banca de qualificação. E, é claro, a parte polêmica ficaria de fora.

Na aula seguinte, Maria Assunção não conseguiu chegar a tempo. Aproveitei para apresentar o trabalho para outros colegas, incluindo alguns cujas falas se tornaram meu texto. Eles não tomaram por ofensa (talvez, nem recordassem os próprios comentários), mas reconheceram falas da professora e, assim como os outros, chamaram a atenção para o fato de ela ficar aborrecida. Então, desde já, adianto o meu pedido de desculpas à orientadora que, provavelmente, é surpreendida, neste exato momento, com o meu rasgo criativo.

- Olá, Maria! Desculpa o seu aluno aqui. Beijos!!!

Passada a questão, outro ponto que me foi questionado implicou o uso excessivo de violência no trabalho que, outrora, voltava-se ao público infantil. Em certo fragmento, eu me vingava de um garoto mais velho que praticava *bullying*, investindo em longa performance de espancamento de proporções nucleares (no fim, eu jogava uma bomba atômica no agressor). Muitos adoravam a cena, outros a detestavam.

3.4 – “Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?”²⁵

Finalmente, chegou a hora de mostrar algo à professora Maria. Revelei um recorte da introdução do trabalho: inegavelmente, longo. Só a cena editada continha 10 minutos de duração, inclusos “espancamento” e a politicamente correta “floresta”. Ao fim, percebi decepção em Maria, que constatou que eu havia fugido da proposta e que estava fazendo algo distinto do previsto. Elucidei que, anteriormente, não me divertia com o processo. Comparei, inclusive, a etapa anterior com o carnaval. Para quem não sabe, tenho absoluto horror desta festividade. Contudo, pulei carnaval inúmeras vezes, convencido de que: se um grande número de pessoas gosta, por que eu não poderia gostar? E a cada tentativa, uma frustração.

A professora entendeu minhas considerações. Apenas ressaltou que o trabalho não estava chegando ao público. Para mim, este era um ponto bastante relevante. Tudo bem não atingir a massa de espectadores (o criador não detém o controle sobre a perceptibilidade), mas não provocar qualquer tipo de sensação, seja boa, seja ruim – e ainda sentir prazer?!? – soou-me masturbação. Em meu desejo, jamais desejei produzir um trabalho encerrado no realizador.

Vamos deixar, contudo, este problema de lado temporariamente e voltar às questões sobre o que me agrada, o que me move e o que me desperta desejo. Vale considerar que abrisse mão de realizar um trabalho para um público infantil por não conseguir estabelecer uma conexão entre minha subjetividade e um nicho específico. Seria este um problema? Pois, como ator profissional que pretendo me tornar, existirão

²⁵

Trecho da música *Comida*, da banda Titãs.

limites para o que, efetivamente, poderemos realizar? Ou um profissional da área deveria ser capaz de realizar qualquer proposta?

Durante o processo, resolvi me conectar com ações que poderiam me dar satisfação, mas e: comunicação, afetação, relação? O problema consiste em que, com frequência, tenho dificuldade de me relacionar com sistemas dominantes, sendo o carnaval um exemplo. E onde existe um exemplo, há um todo a comprovar uma tese. No meu percurso de vida, identifico condicionamentos comportamentais que mais evidenciam desencaixe aos padrões coletivos, mesmo no teatro, meu habitat corriqueiro. Quase sempre me vejo como minoria, senão, completamente solitário. E quando esta sensação se faz mais crítica, ocorre-me o tão clichê pensamento: “sou uma pessoa normal?”

A minha infância pode ter sido solitária devido às circunstâncias, mas conseguia estabelecer amizades. Meu temperamento ainda não era um empecilho. O mesmo não se pode dizer na pré-adolescência, quando começaram a ocorrer as primeiras frustrações. Os meninos vestiam-se bem para impressionar as meninas. A minha fôrma, porém, não me cabia confortavelmente, mas tal como um *Pinóquio*, seguia tentando ser um garoto real.

Meu desencaixe não passava despercebido e, cada vez mais, ficava difícil fazer amigos. Mesmo as amizades antigas desfaziam-se. Aquela leve revolta dentro de um pequeno corpo infantil agora se alimentava e os questionamentos fervilhavam. Por que eu tinha que me comportar de uma maneira específica? Comecei a perceber que, no mundo, existe o aceitável e se você está fora dele... Algo em mim me deixou de fora, talvez por azar, talvez por sorte. Não demorou muito, eu descobri o *rock n'roll*.

Pois se existiu algo que me arrebatou, que me moveu, foi esse gênero musical. Algo que determinou o meu vestir, os lugares que frequentei, o grupo no qual me inseri, o cabelo comprido – em suma, determinou o meu agir no mundo. Talvez tenha sido ali, ao notar o quanto uma manifestação artística pode interferir na vida de uma pessoa, que resolvi me tornar artista, inicialmente estudando música, em seguida, cinema e, por fim, teatro.

Cabe ressaltar que, na época em me tornei roqueiro, final da década de 90, o *rock* ainda sofria certo estigma, o que o deixava à margem. “Ei, grunge, você não toma banho? Não quer pegar mulher?”: eram frases pronunciadas, com frequência, por garotos que costumávamos intitular *playboys*. Já os *pitboys*, variação da espécie, formavam um grupo que insistia em arranjar briga na rua, estavam na moda. Não raros

eram os momentos em que virávamos seus alvos. Por este motivo, comecei a praticar artes marciais para me defender. O que, por sorte, não foi necessário.

O tempo passou e o *rock* parece ter perdido o seu estigma. Talvez, a indústria o tenha tomado como produto altamente rentável. Quem hoje não o consome? No meu caso, o roqueiro tornou-se antecedente. Hoje, sou ator... Ainda que prematuro no ofício, mas que se dane, ator! E, assim, terminamos a sessão de terapia. Apenas um desabafo? Nem tanto. Devo ressaltar que este depoimento é o material que uso em meu texto narrativo.

IV – Banca de Qualificação

4.1 – “Agora o bicho vai pegar”²⁶

Voltemos ao presente, ainda instigados pelas seguintes inquietações: “O que me afeta e, por conseguinte, me gera movimento, qualidade de ação? Que agentes mobilizadores estabelecem uma conexão entre mim e o mundo que me cerca?” Dia antes da banca, em impulso repentino, realizei algumas mudanças significativas na cena. Resultando uma experiência que agradou a mim e à turma, o que inclui a professora. De início, conforme já relatado, busquei fazer algo que fosse do agrado do outro. Depois, investi naquilo que era do meu agrado, mas que se encerrava em mim. Agora, finalmente, um *entre*: lugar este tão delicado: uma relação estabelecida entre dois ou mais corpos: uma negociação de desejos e de sentidos. E isso tudo, sem que eu deixasse de brincar. Pelo contrário, brinquei bastante. Sorte ter acontecido na aula que antecedia a banca de qualificação, para me dar segurança. E como se não bastasse, o meu trabalho que até então era dos mais longos, revelou-se um dos mais curtos.

Finalmente, é chegada a banca. Um leve nervosismo precedeu a apresentação. Nada muito intenso que me paralisasse, ou seja, nada que deixasse meu corpo menos sensível ao jogo, o que seria recorrente em outros tempos. No início da cena, um silêncio, algumas risadas tímidas, mas não me deixei abalar. Até que, no momento em que sou surpreendido por um urso enorme e feroz, a magia acontece: o tal estado de graça que só pode se dar no *entre* criador e espectador. Evidentemente, não devemos supor que risos são a prova legítima da aceitação do público. No entanto, num trabalho com qualidades cômicas, há de se admitir: uma risada ou outra faz bem.

Minhas avaliadoras eram as professoras Esther Weitzman e Helena Varvaki. Aparentemente, meu trabalho não soava muito problemático. O tema, em si, talvez tenha gerado questões. Sob a perspectiva de Esther, prevaleceu a provocação sobre o que é brincar. O brincar de cada um. Já Helena teve-se, boa parte do tempo (curto, diga-se de passagem), a deslizes existentes no meu texto. Um deles, em especial, chamou-me a atenção: a cisão entre corpo e mente reiterada em demasia em minha escrita – para muitos, uma separação equivocada.

²⁶Trecho da música *Tropa de Elite*, da banda Tihuana.

4.2 – Cabeção

Em minha defesa, sou da mesma opinião. Tanto que nunca foram de meu agrado os adjetivos “racional” e “cabeçudo”, tão recorrentes no meio teatral. Qualificações destinadas a atores que permanecem no campo da ideia, não a tornando corpo. Eu mesmo, constantemente, fui assim rotulado. Contudo, pensamento não é corpo? As ideias não se dão no corpo? Equivocadamente, deixei-me levar pelo senso comum no uso dos termos destacados. Embora até possa supor os problemas para os quais apontam, hoje considero a nomenclatura em demasia reducionista e castradora.

E que questões são essas? Como ressaltei, apenas suponho, mas nada que se afirme em absoluto. Helena pontuou, na banca, que tais adjetivos representam “uma reunião de condomínio que acontece em nós”. Após esta etapa da avaliação, tentei encontrá-la para receber suas considerações de forma mais detalhada. No entanto, nossas agendas abarrotadas não possibilitaram um horário em comum para o encontro.

Sendo assim, pensemos sozinhos. Qual é a ideia que temos ao visualizar uma reunião de condomínio? Para mim, fica a sensação de confusão e de desacordo. Seria equivocado desdobrar, em termos teatrais, que tais especificidades geram uma ação imprecisa, desconectada e sem fluxo? Assim, teríamos um corpo que não estabelece relação em si e com o que lhe cerca. Seria isso que Helena queria dizer?

Se com ela não consegui me encontrar, o mesmo não ocorreu com Esther. Um dos pontos centrais da nossa conversa foi similar questão. Tampouco chegamos a conclusões ou a constatações resolutivas. Mas acordamos que, se pensamento é ação do corpo, em cena, ele apenas não basta. São necessários outros tipos de ações como as realizadas pela nossa musculatura. Afinal, posso pensar “eu te amo” diante de alguém, mas se nenhum som é emitido ou se não articulo as palavras, talvez esta pessoa jamais conheça o que sinto. O inesgotável, enfim, pareceu sondar o debate. E seu desdobrar ficou para um próximo encontro.

Cabe ressaltar que outros temas foram abordados em nossa conversa. Talvez, o principal deles tenha sido a pergunta: “O que, para mim, é atuar?” Tal reflexão, contudo, deixarei para a conclusão do trabalho.

4.3 – Imagens

Helena observou ainda o cuidado que devo investir nas imagens, a fim de que tenham uma duração apropriada: tanto para que se estabeleçam no jogo, quanto para que o espectador possa completá-las em seu imaginário. Entendo que imagem, em meu trabalho, é corpo. Dito de outro modo: apesar de um espaço cênico despido de elementos concretos, o público é convidado a enxergar uma floresta através do meu corpo. Por vezes, contudo, estas imagens não são transmitidas à plateia, ainda que eu tente indicá-las, mesmo verbalmente. E por que isso acontece?

A questão foi evidenciada na aula seguinte à banca, quando novamente apresentei meu trabalho atualizado para a turma. Maria Assunção afirmou que, desta vez, eu não havia “dado as imagens”, algo que já conquistara em outras apresentações. Diacho, como é possível?! Com os ensaios, ao fim, criei um padrão de ação para conseguir inserir o público em um determinado espaço imaginário. Tomando a floresta como exemplo, presente em minha narrativa, inicialmente pensei que se eu a visse, com sua mata fechada e grandes árvores, o corpo realizaria naturalmente as ações musculares adequadas. Porém, não era o suficiente. Por coincidência, temos aqui um desdobramento do problema inerente ao pensamento como ação.

Depois de inúmeras tentativas, percebi que deveria dar total atenção às minhas ações musculares, acionando-as de forma amplificada. Não havia a necessidade de imaginar nada, sequer “ver” ou “sentir”. E, assim, a imagem estabelecia-se. Mas outras vezes não, por mais que eu tentasse realizar idêntico procedimento. O motivo desta variação, não saberia identificar com precisão. Apenas reconheço a exigência de um nível de concentração, de empenho e de segurança na ação, qualidades adquiridas com muito ensaio.

V – Quem deixou esse moleque brincar?

5.1 – Um entre aspas

Dando prosseguimento às aulas, concluí que o meu trabalho revelava a minha forma de brincar. E como estava sendo prazeroso realizar minha cena! Ela ainda caía na armadilha de ser apenas uma brincadeira pessoal, nada convidativa a terceiros. A questão do tempo de duração, outro empecilho. Dando abertura a minha imaginação, eu seria capaz de ficar horas em circunstâncias específicas, divertindo-me. No entanto, coitada da assistência. Era necessário ritmo!

Cabe ressaltar ainda a falta de clareza da dramaturgia. Afinal, a narrativa descreve a trajetória de um príncipe que habita tanto um mundo real quanto um mundo imaginário. A confusão insinua-se na coexistência entre esses dois mundos, resguardando-se pouca nitidez sobre quando o menino vivencia um e sobre quando vivencia o outro. A questão de uma legibilidade precisamente contornada, contudo, nunca foi uma preocupação. Talvez, não devesse ser mesmo. O que eu não pretendia era tecer uma narrativa enfadonha. Se ninguém entendesse, mas se divertisse, tudo bem.

Por fim, precisei escolher um nome definitivo para o trabalho. O título *Quem deixou esse moleque brincar?* confortava-me. Parecia justo. Já o subtítulo tornou-se outro complicador. Ao fim, optei por *A investigação de “um” lúdico no jogo teatral*. Destaque às aspas que envolvem a palavra *um*. A lógica desta construção define bastante como passei a pensar o estudo.

Vamos assumir que o sujeito, o “eu”, é fruto de relações estabelecidas que lhe atravessam e a partir das quais realiza escolhas. Um sujeito em constante transformação, o que impossibilita o seu enquadramento absoluto em classificações pré-definidas. Pois vamos supor que este sujeito possui um lúdico. Fica, então, a pergunta: *este* lúdico seria particular a *este* sujeito? Se sim, sendo este sujeito mutante, assim também o seria o seu lúdico? Ou teria o lúdico uma qualidade única que, por mais fartas as variações, ainda mantém-se uma essência, um princípio, algo que poderíamos facilmente reconhecer?

5.2 – Fim?

Chegado o momento das últimas aulas, recebo as considerações finais de Maria Assunção. Ela entendeu que o trabalho é uma afirmação da minha forma de brincar. Contudo, ainda lhe sobressai a violência da cena, algo que a professora questiona. Trata-se também de uma dúvida minha. Que deve haver violência, isso é um fato, pois sempre fez parte das minhas brincadeiras, conforme já mencionado. E isso se faz presente até hoje. A questão é: qual seria a dosagem da violência? O espancamento excessivo do menino que praticava *bullying* por uma simulação de luta de *kung fu* cinematográfica? *Ok*, este foi atenuado. Já o afogamento da criança implicante continuava. E, para concluir, uma preocupação sinalizada por mim anteriormente: Maria reconheceu no personagem da criança algumas de suas falas, mas não se ofendeu. Talvez, eu tenha sido tolo antecedendo a avaliação da orientadora.

Voltando ao trabalho como um todo, tirando o fato de a cena necessitar ainda de ritmo e de precisão, além de uma edição para encurtá-la, Maria também afirmou que consiste num trabalho que sei fazer, porém... Calma, calma, calma! Vamos apreciar um pouco este momento. Até então, nunca imaginei que eu seria capaz de ter domínio sobre uma determinada qualidade de atuação. Conhecer que tenho uma possibilidade de repertório a qual consiga ser minimamente convincente, isso já é um alívio. Contudo, agora vem a adversativa.

Maria Assunção considera que eu não embarquei na proposta por ela sugerida. Consequentemente, abri mão de trabalhar outras qualidades em meu trabalho que podem fazer falta em minha trajetória. Evidentemente, nada que me impeça de investigar no futuro, mas que eu estivesse ciente disso. Ao fim, perguntou se eu concordava com que havia sido colocado. Afirmei que, naquele momento, não saberia responder.

VI – A Cena

Antes de chegarmos à conclusão do trabalho, fica a pergunta: que cena foi gerada a partir dessa pesquisa? Este capítulo será dedicado ao processo de criação. Provavelmente, alguns pontos presentes comentados no memorial serão repetidos, mas inúmeros outros serão inéditos. Vamos começar do ponto quando foi escolhido o conto *João de Ferro*²⁷ para ser trabalhado. Inicialmente, minha proposta seria realizar o conto em todo o seu arco dramático. Ou seja, apresentando o protagonista – o príncipe – e acompanhando-o em sua jornada até a maturidade – quando se torna um homem afortunado. Evidentemente, não seria possível apresentar todos os elementos existentes na fábula, pois tornaria o trabalho excessivamente longo e não haveria tempo de ensaio suficiente para torná-lo potente.

Resumindo, a história começa descrevendo o episódio em que alguns caçadores desapareceram em uma floresta, fazendo com que mais ninguém ousasse pisar nela. Um dia, surge um caçador destemido disposto a descobrir a razão dos desaparecimentos. Após alguns acontecimentos, o caçador descobre um homem sobrenatural no fundo de um lago. Capturada, a figura misteriosa é trancafiada em uma jaula dentro do castelo do rei. Porém, um incidente leva o príncipe a soltar o prisioneiro. A criança, temendo o castigo, pede para ir com o estranho.

De volta à floresta, o homem sobrenatural pede para o garoto tomar conta de uma fonte de água mágica. O príncipe, porém, falha, mergulhando seu dedo e seus cabelos na fonte, tornando-os dourados. A figura mística, então, expulsa o menino da floresta, dizendo que este deveria aprender a sobreviver sozinho. Contudo, se fosse muito necessário, o jovem poderia voltar às margens da floresta e pedir ajuda, que o homem atenderia ao seu pedido.

O rapaz consegue trabalho em um castelo de outro reinado. Ele se preocupava, ao máximo, com esconder seu dedo e seus cabelos dourados, porém seu segredo acaba sendo descoberto pela princesa que ali morava. A moça, contudo, mantém-se em silêncio. O reino em questão encontrava-se em guerra, a qual estava perdendo. O jovem prontifica-se a se alistar para lutar, no entanto, só lhe restou um cavalo manco para acompanhá-lo em batalha. Ele, então, vai até as margens da floresta e pede ajuda ao

²⁷ Conto integral no site <http://www.nasrudin.com.br/ensinamentos/a-historia-de-joao-de-ferro.htm> 23/06/2016 16h30.

homem sobrenatural, que lhe oferece não apenas um grande cavalo, como uma armadura e um exército de homens.

Com as ofertas do homem sobrenatural, o jovem consegue levar o reino, para o qual trabalhava, à vitória. Porém, ao final da luta, foge com seu exército de homens a fim de que ninguém descobrisse sua identidade. O rei vitorioso, contudo, queria, a todo custo, descobrir quem havia sido o herói do seu reino. Sua filha, a princesa, sugeriu um jogo entre os cavaleiros. Certamente, o herói se revelaria na competição. O jogo consistia em pegar uma bola dourada antes de seus rivais.

Com outra ajuda do homem sobrenatural, o rapaz venceu a primeira competição, mas novamente fugiu sem revelar sua identidade. O jogo foi realizado mais duas vezes, e nas duas o jovem saiu vitorioso para depois fugir. Porém, na terceira vez, foi ferido por uma flecha ao ser perseguido. Ao voltar ao seu trabalho de jardineiro no reinado com o ferimento, descobriu ser ele o herói. O rei pede a presença do outro menino e, este, diante de sua majestade, pede a mão de sua filha em casamento.

No dia da cerimônia, um rei muito poderoso surge disposto a entregar toda a sua riqueza ao rapaz. O homem aproxima-se do jovem e lhe revela um segredo: ele era o homem sobrenatural, livre do feitiço graças à sua relação com o príncipe.

O objetivo inicial, além de apresentar a curva dramática, era buscar uma fisicalidade, ou seja, vivenciar a narrativa tentando fazer o maior uso possível da linguagem não-verbal. Evidentemente, o objetivo principal continuava a ser buscar a brincadeira dentro da linguagem proposta. Resultado: passar por toda dramaturgia, mesmo já resumida, criou uma oposição direta à proposta da fisicalidade. Foram pouquíssimos momentos de ação não-verbal com muitos de ação verbal. Tentei dar conta e não brinquei.

Na vez seguinte, procurei dar enfoque a alguns fragmentos da história, mas enfatizando suas possibilidades não-verbais. Aproveitei mais o momento da floresta explorando-a. Inicialmente, contudo, não acompanhava toda a proposta de movimentação: os gestos, as mímicas, todos estavam curtos, tímidos. A cada passada, procurava radicalizar a imitação de um animal e as ações dentro da circunstância: do subir uma árvore invisível ao pisar no chão cheio de obstáculos. O corpo não apenas buscava a imagem, mas a sonoridade, a imitação de sons existentes nesse espaço

imaginário, geralmente utilizando-se de ruídos emitidos por meio do meu aparelho fonador²⁸.

Já a realização dos caçadores foi outro desafio. Maria Assunção propôs que cada um tivesse um trejeito corporal diferente - um poderia ser banguela, outro caolho, outro manco etc. Esses personagens também poderiam ter personalidades diferentes: medroso, rabugento, valentão, burro, possibilidades inúmeras. O problema era materializar essas variáveis, fazer o corpo entrar em ação em múltiplas instâncias distintas. Muitas vezes, um padrão se repetia, não sendo possível ao receptor distinguir um caçador de outro. Cabe ressaltar que, logo no início do processo, o narrador e o príncipe seriam a mesma pessoa, ou seja, ambos alter egos meus. A ação que revela essa fusão ocorre durante esse texto:

Narrador (*para plateia*): Era uma vez um reinado com um rei, uma rainha e – *agache-me para ficar na posição de cócoras* – um menino. Nesse reinado havia uma enorme floresta, com árvores gigantes. – *Gira o corpo em direção à floresta imaginária. O narrador da vez ao príncipe que se levanta para brincar na floresta.*

Por tal razão, o registro desse personagem seria o mais próximo de um realismo, com exceção de momentos de pura ação não-verbal, enquanto todos os outros seriam realizados de forma estereotipada²⁹.

Algo a ser evidenciado é que a realização de cada cena não possuía como fim apenas uma utilidade dramática. Ou seja, revelar apenas a ação essencial que geraria uma nova ação e assim por diante. Visto que o foco da investigação era a brincadeira, a cena deveria se tornar uma espécie de *playground*. Por exemplo, no momento inicial que ocorre na floresta, o príncipe/narrador explora o espaço com o intuito de se divertir com o que lhe é oferecido. Tal objetivo levava o menino a observar os animais e subir em uma árvore para se pendurar em um cipó. O notável é que, para realizar toda essa ação, era preciso muito tempo.

A realização da curva dramática do conto estava se revelando impossível, a não ser que eu conseguisse ter um grande poder de síntese. Com poucos meses de trabalho, preferi apresentar apenas um fragmento da fábula. Não deveria ter como prioridade contar uma história completa, mas usar um fragmento a favor de uma pesquisa, que seria o brincar em cena. Antes a intenção era realizar, segundo Sinisterra,

²⁸ Laringe, cordas vocais, cavidades ressonadoras e boca.

²⁹ Modelo que se estabelece como padrão.

uma dramaturgia fabular³⁰. Porém, o trabalho se encaminhou para uma dramaturgia discursiva³¹, o que se revela no fato de que o investir considerável tempo na investigação do brincar numa cena não corrobora para o desenrolar dramatúrgico.

O problema seria entender qual brincadeira seria essa. Aprofundando a investigação, chegou o momento em que percebi não estar me divertindo. Que brincar é esse que não diverte? Não me percebia imprimindo a minha singularidade, mas apenas cumprindo um dever idealizado. Aproveitei, então, o fato do narrador/príncipe ser um desdobramento meu e resolvi romper a base da fábula introduzindo cenas de minha autoria. Resolvi fazer algo metalinguístico a partir do que foi ressaltado como minhas carências dentro da atuação. Amplificaria as qualidades racionais na figura do narrador, rompendo com o que materializava a partir do lúdico. Assim, surgiu a proposta da seguinte cena:

Narrador (para plateia): No reinado havia uma enorme floresta, com árvores gigantes. – giro o corpo dando as costas para a plateia. Inclino o tronco e a cabeça para trás dando a dimensão de tamanho das árvores. Rompo com a ação e olho para a plateia. – Mas eu só consigo ver o teto.

Apresentei a cena para Maria. Ela respondeu que se sentiu “sacaneada” e por tal motivo se desinteressou pela cena. O ato de sacanear em si estava dentro do que eu planejava, mas apostava que a ação poderia tornar o exercício mais interessante e divertido e não o contrário. O desinteresse do público não me interessava. Ao mesmo tempo, também não tinha como objetivo fazer apenas o que agradasse ao espectador, como já foi exposto no memorial.

Algo de positivo, nessa mudança de rumo inicial, foi perceber que eu poderia intercalar o conto escolhido com cenas de minha própria autoria. Chegou o momento em que passei a relembrar minha infância, em todos os seus aspectos e resolvi mesclá-la com a infância do príncipe do conto, tornando fragmentos da minha vida passada seus antecedentes. Porém, optei por revelar aspectos mais negativos do meu passado, ainda

³⁰ “Aquilo que nos relatos chamamos de *história*, quer dizer, a cadeia de acontecimentos que o texto nos permite evocar seria a fábula numa obra dramática; e o equivalente do *discurso*, ou seja, das estratégias narrativas que organizam a percepção particular de tais acontecimentos num relato concreto, constituiria a *ação dramática* de um texto teatral determinado” (SINISTERRA, José Sanchis, 2016: P. 45).

³¹ “(...) outro tipo de intenção dramatúrgica, que chamo de discursiva para acentuar (...) que o aspecto a ser privilegiado na transposição do texto narrativo para o palco é o do discurso, e não o da fábula” (SINISTERRA, José Sanchis, 2016: P. 75).

pretendendo romper uma ação com a outra, realizar atravessamentos entre as cenas. Como, por exemplo:

O príncipe brinca na floresta. Um urso surge e o ataca, mas o som de um telefone, mimetizado pelo ator, interrompe o ataque.

Príncipe – Mãe, telefone!

A mimese do som do telefone continua enquanto a corpo do ator se transforma na personagem Rainha.

Rainha (*atendendo ao telefone*) – Alô?

A partir daí, a personagem da coordenadora do colégio revela à Rainha o problema do Príncipe de escrever o cabeçalho no caderno. Um narrador ainda mais próximo do *performer*³² surge, pois nesse ponto descrevo concretamente problemas da minha vida passada dentro da escola. A cena se desenvolve até o ponto em que, por meio da ação não-verbal, descrevo como gostaria de espancar os meninos mais velhos que implicavam comigo. Uma tentativa de mesclar o lúdico com a crueldade, um lúdico cru. Contradição?

A abordagem, principalmente marcada pela violência, despertou o interesse de uns e o desinteresse de outros na turma. Ao menos, passei a me divertir um pouco mais. Contudo, o tempo das cenas continuava extremamente esgarçado, por vezes, de forma proposital, como na célula do espancamento, para evidenciar a brutalidade do ato. O problema seria conciliar os tempos para tornar o trabalho dinâmico. Outro ponto que surgiu foi que a impossibilidade da compreensão da fábula, que se tornou ainda mais distante.

A investigação prosseguiu comigo tentando buscar o equilíbrio entre os meus ideais como princípios da pesquisa do lúdico. A necessidade dos cortes e o retorno a um universo mais reconhecível como infantil encontraram pontos em comum. A cena da escola foi resumida apenas a uma briga simulando um filme de ação. Os caçadores individualizados deram lugar a caçadores de personalidade idêntica, todos repetindo um texto bem semelhante:

Caçador 1: É! Viva a amizade!

³² “Num sentido mais específico, o *performer* é aquele que age e fala em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público” (PAVIS, Patrice, 2008: P. 284, 285).

Caçador 2: É! Viva a união!

Caçador 3: É! Viva o coletivo!

Caçador 4: É! Viva o... sindicato!

A partir de então, a narrativa teria três camadas.

1 – O narrador contando a história do reino;

2 – O príncipe vivenciando as circunstâncias da sua vida, dentro do universo do reino, no qual conversa com outros personagens;

3 – O príncipe brincando, imaginando circunstâncias que ocorrem dentro no universo do reino.

Evidentemente, essas três camadas não seriam expostas de forma organizada, impedindo o espectador de identificar as três instâncias. Dentro dessa organização, percebi que não haveria possibilidade de revelar toda a fábula do conto *João de Ferro*. Contudo, vislumbrava a possibilidade de criar outra curva dramática, com início, meio e fim. Uma nova história seria criada e revelada, porém, com seu tempo-espaço completamente desfigurado.

Agora, já não poderia defender se a dramaturgia era apenas fabular ou discursiva. A fábula, inédita, existia. Porém, os espectadores (ao menos, os colegas de turma e a professora) não conseguiam acompanhar a história que se desenvolvia. Restringir, contudo, a narração apenas ao seu discurso não sei se seria justo. Talvez, o trabalho pudesse estar entre essas duas possibilidades.

O enquadramento do trabalho nas categorias, entretanto, não era a questão central. O centro era conseguir realizar algo que me divertisse e divertisse a quem assistisse. O caminho estava se revelando promissor. Ainda continha problemas de ritmo, tempos esgarçados e cortes a serem feitos. O trabalho, todavia, encontrava-se com uma duração maior do que o necessário. Talvez, justamente por esses quesitos, a razão da dificuldade dos espectadores com a compreensão da fábula.

Dentro da dramaturgia, decidi ter um momento de desabafo verbalizado. Ele ocorre no instante em que o príncipe observa o Homem Enferrujado em fuga.

Príncipe (*para o Homem*) – Ei! Não me deixe aqui! Por favor, eu quero ir embora. Me leva com você. – *Para a plateia* – Ele diz que não, que sou um aristocrata mimado, uma criança privilegiada que reclama de boca cheia. – *Para o Homem* – Ah, é? Então, por que não trocamos de lugar? Eu vou para onde você está indo, e você fica aqui. Nesse castelo enorme, sem nada para fazer. Mas, tudo bem, qualquer coisa você chama seus coleguinhos para brincar. O problema é que, como você vai estar ocupando o meu lugar, é bem provável que os coleguinhos não queiram brincar com você. Aí, você vai se

perguntar: “será alguma deformidade física minha, ou cheiro mal, ou talvez minha voz seja irritante?” E você vai continuar se perguntando, mas no fim vai continuar sem entender porque ninguém quer brincar com você.

Nesse momento, deparei-me com outra dificuldade, pois o registro de interpretação se modificaria um pouco. Isso se deve ao desdobramento de como jogar com o trabalho proposto. Como jogador, elaborei que a regra principal dentro da realização era expor a minha brincadeira superando os desafios que ela possibilita como, por exemplo, subir numa árvore imaginária. Esse objetivo é o principal condutor no desenvolvimento da narrativa. Porém, em outros momentos, que se revela principalmente nesse último trecho destacado, temos personagens com objetivos diante de dificuldades a serem superadas. Nesse caso, há o Príncipe tentando convencer o Homem Enferrujado a levá-lo para floresta.

O pior de ter me deparado com ambos os registros de interpretação foi perceber que a brincadeira estava nos dois casos. Posso identificar que cada um deles provoca sensações diferentes no meu corpo. Os dois podem ser divertidos e penosos ao mesmo tempo, por meio dos desafios que impõem. Contudo, deixarei a elaboração mais profunda sobre o que é brincar para a conclusão.

Com muita dificuldade, consegui chegar a um fim para a narrativa. Levado por um dos seus caprichos, o Príncipe mergulha o dedo na fonte de água mágica, o que acaba por transformá-lo em um homem, vulgo “Eu”. Porém, no que diz respeito às fragilidades do autobiográfico, esse “Eu” não é o que me constitui por completo. Se tivesse tal intenção, teria de fazer uma obra altamente complexa, cheia de contradições e incoerências e, ainda assim, não daria conta do ser que me constitui em permanente modificação.

Na necessidade de recorte, criei uma persona³³, vítima de um mundo injustificavelmente injusto, ainda que eu coloque trechos em que me intitulo como egoísta e perverso. Como expus no memorial, também não fui completamente solitário, maltratei alguns, desprezei outros e não tive grandes problemas de relacionamento com meus pais. Contudo, o trabalho expõe algumas teses sobre aspectos da vida como, por exemplo, a falta de explicação lógica para alguns eventos. Algo evidenciado na fala do Príncipe que não entende o fato de ninguém querer brincar com ele. Para uma lente de

³³

Personagem em que o autor se encarna.

aumento é preciso um posicionamento. Tendencioso? Ainda está por ser feita uma obra teatral imparcial.

Por fim, chego à conclusão de que essa brincadeira sobre o ato de pensar o brincar, muitas vezes difícil, árdua, dolorosa e que ganhou conotações terapêuticas, é consequência conjunta de uma linguagem, de um discurso, de uma temática e de uma tese. Sempre existe a possibilidade de ser diferente, contudo, a partir da primeira escolha, é preciso ficar atento aos caminhos que se manifestam. E, com tal atenção, foi possível exorcizar fantasmas sérios sem a necessidade da seriedade.

Texto da Narrativa
João de Ferro
Versão de Samuel MacDowell

Príncipe – Opa! Tudo bom? O que vocês estão fazendo?

Garoto Líder – Estamos brincando de imaginação.

Príncipe – De imaginação?! Que foda! E posso brincar com vocês?

Garoto Líder – Brincar com a gente? – *Burburinho de crianças* – Não.

Príncipe – Não?! Por que não?

Garoto Líder – Porque você é um príncipe e príncipes não sabem brincar de imaginação.

Príncipe (*para a plateia*) – Era uma vez, um reinado com um rei, uma rainha e um menino. Nesse reinado, havia uma grande floresta com árvores enormes.

O Príncipe começa a brincar na floresta até que é atacado por um urso. O telefone toca, interrompendo o ataque.

Príncipe – Mãe! Telefone!

A Rainha atende o telefone.

Rainha – Alô?

Silvana – Alô. Boa tarde. Aqui é Silvana, coordenadora do colégio. Tudo bom? Eu gostaria de falar com a Rainha.

Rainha – Oi, Silvana. Tudo bom? Aqui é a Rainha.

Silvana – Oi, Rainha. Tudo bem? Então, é a respeito do seu filho. O Príncipe anda arranjando muitas brigas no colégio.

Rainha – Brigas no colégio?! Mas como isso tem acontecido?

O Príncipe começa a receber uma surra de um valentão.

Silvana – Rainha, a questão não é como as brigas têm acontecido. A questão é que quando um não quer, dois não brigam.

O Príncipe continua a apanhar até que revida e derrota seu agressor. Ele se prepara para dar o golpe fatal.

Rei – Príncipe!

Príncipe – Oi, pai.

Rei – O que você está fazendo?

Príncipe – Nada. O que você quer?

Rei – Eu e sua mãe estávamos pensando em pedir comida.

Príncipe – Que bom! O quê? Pizza?

Rei – Na verdade, pensamos em pedir carne de caça.

Príncipe – Carne de caça? – *para plateia* – Lembram da floresta das árvores enormes? O rei mandou um caçador entrar nela e trazer algo para o jantar. Mas o caçador nunca mais voltou.

Rei – Ora, o que terá acontecido? Talvez, um acidente. Já sei, irei mandar dois caçadores à procura do primeiro.

Príncipe – E assim ele o fez. Mas esses também não voltaram.

Rei – Ora, o que terá acontecido? Talvez, algo perigoso. Já sei, irei mandar três caçadores... Não, não... Irei mandar quatro!... Ainda não é o suficiente... Talvez, cinco... Seis, sete, oito, nove, dez... Já sei, irei mandar todos os caçadores do reino.

Príncipe (*para a plateia*) – A lógica do rei era a seguinte. Vamos supor que, na floresta, existisse uma enorme fera como um urso... Ou então uma bruxa... Ou pior, e se na floresta existisse um monstro? Sim, um monstro, com uma barriga enorme, tentáculos com garras, olhos esbugalhados e uma boca cheia de dentes. Então, o monstro encontraria um dos caçadores e diria:

Monstro – Caçador! Eu irei te comer!

Príncipe (*para a plateia*) – E o Caçador em resposta diria:

Caçador 1 – Não! Porque eu tenho amigos!

Príncipe (*para a plateia*) – E aí surgiria um caçador atrás dele e diria:

Caçador 2 – É, viva a amizade!

Príncipe (*para a plateia*) – E aí surgiria um caçador atrás dele e diria:

Caçador – É, viva a equipe!

Príncipe (*para a plateia*) – E aí surgiria um caçador atrás dele e diria:

Caçador 3 – É, viva o time!

Príncipe (*para a plateia*) – E aí surgiria um caçador atrás dele e diria:

Caçador 4 – É, viva o... sindicato!

Príncipe (*para a plateia*) – E surgiriam outros caçadores atrás dos caçadores e todos diriam coisas legais e juntos derrotariam o monstro e retornariam sãos e salvos para o castelo... Mas nenhum deles voltou. E, desde então, ninguém ousou mais pisar na floresta. Deixando ela lá, em um silêncio profundo...

Rei – Príncipe, quer dizer que os caçadores morreram?

Príncipe – Olha, pai. Eu acho que sim.

Rei – Ah, então essa história não é apropriada para a sua idade.

Príncipe – Mas, pai. Nem mostra como eles morreram.

Rainha – Príncipe, escute seu pai. Além do que você deveria ter consideração pelos caçadores, com suas mulheres e filhos para criar.

Príncipe – Pel'amor de Deus, mãe! A última coisa que importa nessa história são esses caçadores!

Rei – Príncipe, você está se revelando um menino egoísta.

Rainha – Sim e um tanto quanto perverso.

Príncipe (*para a plateia*) – Sim, às vezes eu sou mesmo... Toc, toc... Quem é? – *O príncipe abre a porta* – Um novo caçador. E esse diz não ter medo. Falou que entraria na floresta e descobriria seu mistério.

Rei – Não sei, temo que você acabe como os outros caçadores e nunca mais retorne.

Príncipe (*para a plateia*) – Mas o caçador estava precisando de dinheiro. Ele precisava do emprego e ele entraria na floresta. Música de caçador!

O Caçador entra na floresta.

Príncipe (*para a plateia*) – E com ele havia um cachorro.

O cachorro fareja pela floresta.

Garoto Líder – Para tudo! Para tudo! O que você está fazendo?

Príncipe – Eu? Eu estava imitando um cachorro.

Garoto Líder – É assim que se imita um cachorro? Cachorros se imitam assim. – *Imita um cachorro.*

Príncipe – Ok. Sem cachorro então. – *para a plateia* – O importante é que o cachorro, que não iremos mais fazer, encontrou um lago de uma água escura e se aproximou.

Então, uma mão surgiu e puxou o cão para o fundo... O caçador se espantou, voltou para o castelo, chamou alguns homens que, com baldes, começaram a esvaziar o lago.

Todos esvaziam o lago.

Garoto Líder – Para tudo! Para tudo! O que você está fazendo?

Príncipe – Eu estava esvaziando o lago com o balde.

Garoto Líder – Ah, é? Então, me explica que movimento é esse aqui. – *Imita um movimento do príncipe.* – Se eu fosse fazer, eu pegaria o balde, encheria e passaria para o homem do lado, que passaria para o homem do lado, que passaria para o homem do lado que – *joga a água fora* – devolveria o balde, que devolveria o balde, que devolveria o balde, que encheria o balde e passaria para o homem do lado, que passaria...

Príncipe – Ok!... Até que não é má ideia... Talvez um pouco longo, mas, assim, não estou sendo resistente. Estamos trocando. Acabei de pensar em outra possibilidade, veja o que você acha. Venha aqui comigo. Isso. Agora, abaixa e aproxima a cabeça da água. Isso. Junto comigo e...

O Príncipe começa a afogar o Garoto Líder no lago.

Garoto Líder – O que você está fazendo?

O Príncipe interrompe seu gesto, fruto de sua imaginação.

Príncipe – Eu? Nada.

Garoto Líder – Você não vai me mostrar como esvaziar o lago?

O Príncipe dá descarga na água do lago.

Príncipe – E, no fundo do lago vazio, havia um homem enferrujado.

Garoto Líder – Você quer dizer que um homem enferrujado matou todos aqueles caçadores?

Príncipe – Pois é, né? Mas o caçador sem medo não quis nem saber.

O caçador atraca-se com o Homem Enferrujado e consegue amarrá-lo.

Príncipe – O caçador levou o homem para o castelo e ele foi preso numa jaula em meio a um pátio. O Rei, então, declarou que:

Rei – Se alguém tentar soltar o Homem Enferrujado, será condenado com a pena de morte!

Garoto Líder – Concordo, pena de morte impede que vagabundo cometa crime. Bem, já está na minha hora de partir.

Príncipe – Ah, que chato... Mas quem te convidou para vir aqui?

Garoto Líder – Foi a Rainha. Ela disse que você não tem amigos. Bem, estou indo. Tchau! – *Vai embora.*

Rainha – Então, meu filho. Como foi brincar com o amiguinho?

Príncipe – Mãe, eu ainda acho melhor vocês me darem um videogame.

Rainha – Príncipe, eu já te disse que videogames custam dinheiro, enquanto a amizade, meu filho, a amizade é de graça.

Príncipe (*para a plateia*) – O reino estava passando por uma grande crise econômica. Cortes deviam ser feitos, mesmo nos gastos da família real. Mas o menino insistiu, insistiu e insistiu... Até que, finalmente, o rei lhe deu um disco dourado... Que se encaixa no seu Playstation novo!

O príncipe insere o disco no videogame e entra em seu universo. Ele luta contra alguns monstros, mas é derrotado.

Voz do Game – Game Over.

Príncipe (*para a plateia*) – Acontece que o disco dourado rodava um jogo conhecido pela sua dificuldade e o príncipe sequer conseguia passar da segunda fase. Isso o deixava moderadamente irritado.

O príncipe pega o disco e o arremessa!

Príncipe (*para a plateia*) – Sabe o que é engraçado? Em um castelo enorme, cheio de jardins, salões, pátios e uma pequena gaiola no meio, onde vocês acham que o disco foi parar?

O príncipe se aproxima da gaiola.

Príncipe (*para o Homem Enferrujado*) – Opa! Tudo bom? Então, eu deixei cair. Você pode me devolver? – *Para a plateia* – O Homem disse que só devolveria se o príncipe lhe desse a chave da jaula. – *Para o Homem* – Putz! Nem tenho como te ajudar, então você pode me devolver o disco? – *Para a plateia* – O Homem insistiu que só devolveria se o príncipe lhe desse a chave. – *Para o Homem* – Seguinte, esse é o único disco que eu tenho, ok? Então, você faz o favor de me devolver? Além do que, eu não sei onde está a chave! – *Para a plateia* – O Homem disse que a chave estava na cama da Rainha, debaixo do travesseiro. – *Para o Homem* – Se eu pegar então você me devolve, né?

O príncipe vai até o quarto vazio da mãe, encontra a chave e retorna ao encontro do Homem Enferrujado. Ele lhe entrega a chave.

Príncipe – O Homem pega a chave. Abre a gaiola. Entrega o disco ao menino e começa a correr rumo à floresta. O garoto fica desesperado! – *Para o Homem* – Ei! Não me deixe aqui! Por favor, eu quero ir embora. Me leva com você. – *Para a plateia* – Ele diz

que não, que sou um aristocrata mimado, uma criança privilegiada que reclama de boca cheia. – *Para o Homem* – Ah, é? Então, por que não trocamos de lugar? Eu vou para onde você está indo e você fica aqui. Nesse castelo enorme, sem nada para fazer. Mas, tudo bem, qualquer coisa você chama seus coleguinhas para brincar. O problema é que, como você vai estar ocupando o meu lugar, é bem provável que os coleguinhas não queiram brincar com você. Aí, você vai se perguntar: “Será alguma deformidade física minha, ou cheiro mal, ou talvez minha voz seja irritante?” E você vai continuar se perguntando, até que finalmente vai perceber que não existe nada que justifique o fato de ninguém querer brincar com você. – *Para a plateia* – O Homem dá meia-volta, coloca o menino nos ombros e corre em direção à floresta, até chegar às suas profundezas, onde ninguém mais pode encontrá-los... O Homem, então, aponta para uma fonte de água cristalina e diz ao menino que ela está sob sua responsabilidade... E, depois, vai embora, me deixando sozinho, em meio a uma floresta escura. Sem teto, sem comida, sem Playstation e com essa fonte aí.

O príncipe se aproxima da fonte e mergulha o dedo nela. A partir desse dedo, seu corpo começa a sofrer uma transformação.

Príncipe – Então, o príncipe finalmente se transformou em um... em um... homem? Eu?

FIM

Conclusão

Afinal, em um trabalho dedicado a pensar sobre o lúdico, caberia a pergunta: o que é atuar? Uma pergunta sem resposta definitiva. Contudo, e se eu, neste exato momento, oferecesse minha suposição sobre o que é atuar: teria ela associação direta com a brincadeira? Lembro-me de quando comecei a fazer teatro. Estava em crise com o cinema, desapontado com o seu método de produção cheio de prazos, com os sucessivos alugueis de equipamentos, com o ritmo acelerado e com diversas preocupações que desviavam a atenção da ação que se desenrolava diante da câmera. Onde estava o transbordamento, a fantasia, o surreal, o extraordinário? Talvez, estivessem na edição final, no material a ser exibido... Como realizador, porém, via-me dentro de um mundo excessivamente “real”.

Se existe uma coisa com a qual tenho dificuldade, consiste nesta “realidade” e seus padrões, regras, deveres, compromissos, responsabilidades, etc. Então, entrei em cena pela primeira vez e... aconteceu. Mesmo sendo tudo de mentira, era verdade. Sentia uma alegria rara. Isso com 23 anos. Antes disso, até tinha curiosidade em fazer teatro, mas não me considerava capaz. Muito difícil, eu pensava. Imagine fazer cena de dramalhão e ter que chorar? Usei, contudo, a desculpa de que me tornaria diretor de atores em cinema para experimentar a sensação de atuar. E poder fazer absolutamente tudo o que eu quisesse...

- *O que não significa fazer bem feito, né, Samuel? Senão, você estaria por aí arrasando.*
- *Dá um tempo, senso crítico, estou tendo um daqueles momentos nostálgicos.*
- *Ah, e nem vamos perguntar quando ele vai começar a ganhar dinheiro, né?*
- *Fique quieto!*

Voltando à dissertação, parece-me que a descrição sobre minhas primeiras impressões de estar em ação sugere a sensação do brincar, não? Então, por que o lúdico e seu desdobramento tornaram-se o foco da minha última pesquisa na graduação? Talvez eu estivesse brincado, mas uma brincadeira ainda solitária, porque quando surgiram as questões de jogar com o coletivo, de agir a partir do outro, de estar atento às forças invisíveis e, associando-as ao fato de querer dar conta, neste momento, tudo

começou a ficar mais confuso. Este nível do jogo revelou-se bastante difícil para mim. Não podia, simplesmente, fazer tudo o que me viesse.

- *UuUARrrHHHgGGGg!!!!*
- *Samuel!... O que você está fazendo?*
- *Uhm... Um dragão.*
- *Mas você não deveria estar se preparando para uma peça realista?*
- *Bem... sim. (Samuel senta-se.)*
- *Por que está se sentando?!*
- *Não sei... Tem que ter um porquê pra sentar?*
- *Sim, claro, algo tem que te levar a isso.*
- *Como assim “algo”?*
- *As forças invisíveis.*
- *Ah, sei... Podemos parar agora? Este exemplo já está tomando muito tempo.*
- *Uhm... Você pode escrever exatamente do jeito como está pensando?*
- *Claro que pode. Pensamento também é ação.*
- *Sim, mas escrever um diálogo... Isso pode tirar ponto do trabalho.*
- *É, e aí o Samuel vai ser reprovado de novo! HAHAAHAHAH*
- *CALA A BOCA! Quem chamou o superego para esta conversa?*
- *Ei! Esta não está sendo uma daquelas reuniões de condomínio que comentamos no trabalho?*
- *Que reunião de condomínio?*
- *Como assim? Onde você esteve esse tempo inteiro?*
- *(...) Pensando em todo o videogame que eu vou jogar assim que finalizar este trabalho.*
- *Meu Deus, como você é infantil.*
- *Não enche!*
- *Galera, por favor! Podemos voltar à conclusão?*

Observemos as seguintes colocações de Yoshi Oida:

Há uma velha ideia com relação ao trabalho do ator que diz o seguinte: “Não devemos nunca contracenar com animais ou crianças, porque eles irão sempre nos superar”. (OIDA, Yoshi 2007: P. 145)

Contudo:

(...) as crianças e os animais tornam-se interessantes quando observados no palco de um teatro, mas são incapazes de tocar o público num nível mais profundo, já que lhes falta uma aptidão essencial do ator: a concentração. Uma concentração na totalidade do ser, corpo, pensamento, vontade, emoções (OIDA, Yoshi, 1999: P. 33).

O problema, talvez, não tenha sido entender que teatro é uma brincadeira, mas conscientizar-se de uma brincadeira coletiva, com parceiros de cena e plateia. Um jogo, propriamente, com suas regras e restrições que exigem certa maturidade. Possivelmente, contudo, eu tenha assimilado uma percepção equivocada a respeito de concentração – uma atenção demasiada que se tornou retenção. A isso se somou um punhado de inseguranças e fabriquei, involuntariamente, um ator com sua ação limitada. E por mencionar insegurança:

Comodamente definida como “bloqueio”, ela se traduz, sobretudo, por uma impossibilidade de superar a angústia causada pelo olhar do outro ou o sentimento de ser ridículo a seus próprios olhos, a famosa consciência de si. Essa “timidez” difícil de superar impede toda manifestação vocal ou motora, torna desajeitados sujeitos que habitualmente não o são. (RYNGAERT, 2009, p. 45).

Durante uma aula com a professora Helena Varvaki, ela fez a seguinte observação: “existe uma diferença entre vulnerabilidade e fragilidade”. Na época, tal pensamento foi um achado. Refletindo a respeito, concluí que vulnerabilidade é a qualidade necessária para se deixar afetar pelo outro, recebendo seus estímulos e devolvendo outros para, assim, se dar o jogo. A qualidade da fragilidade, por sua vez, pode se desdobrar de inúmeras formas. Tanto em aspectos positivos quanto negativos. Independentemente de qual seja o sentido, na época, ocorreu-me a imagem da ostra, animal de corpo frágil protegido por uma concha. E, por vezes, esta concha pode se fechar para o jogo. “Sem confiança, o cara não acerta um passe de cinco metros”, declarou Jayme de Almeida, técnico de futebol.

Novamente, deve-se ressaltar o risco da categorização: todas as qualidades podem ser dispostas a favor do jogo. A fragilidade é capaz de gerar diferentes

percepções de uma cena, bem como aqueles que são “cabeçudos” podem ter a possibilidade de sair do clichê, da ação mais óbvia. O ideal mesmo seria se pudéssemos superar as nomenclaturas, romper com os limites da linguagem e lidar com a matéria tal como ela é. Concretizando-se tamanha ousadia, provavelmente, não seríamos sequer humanos. Ou o seríamos em pleno caos. Sendo assim, resta-nos lidar com as nossas limitações e, considerando-se as contingências, investigar os instrumentos que nos reorganizam em busca do jogo. Afinal, todo mundo pode brincar.

Na minha pesquisa, eu brinquei. De fato, depois de certa idade, isso não é fácil. Além das questões do micro – qualidades particulares de um indivíduo que o impedem de jogar –, existem as questões do macro, muito bem elucidadas no filme *Tarja Branca*. Brincar é um ato transgressor, é uma afirmação sobre a necessidade de sermos felizes. Algo que pode entrar em oposição ao mundo que prega a seriedade austera e castradora.

Nesse aspecto, cabe desdobrar a oposição levantada pelo filme entre o ócio e o negócio. Termino a pesquisa brincando, entretanto, talvez não tenha aproveitado todas as suas possibilidades, bem como as possibilidades da investigação em si. Faltou-me ócio. Tendo em vista todas as angústias inerentes à sociedade do negócio, resolvi me infiltrar na maior quantidade possível de projetos. Uma questão de aposta empreendedora – sabe-se lá qual desses trabalhos pode dar um retorno financeiro futuramente. Não se trata de me colocar no papel de vítima, já que tenho grande prazer em todos esses projetos. Administrar o tempo, contudo...

Independentemente do que corria em paralelo ao TCC, o próprio tempo de maturação da pesquisa não se encaixou no calendário. Quando algo começou a se manifestar de forma mais clara, já era hora de entregar o trabalho. Talvez, minha escolha bibliográfica não tenha sido a mais reveladora neste sentido, embora me tenha abastecido com outros ótimos conteúdos.

Por isso, se me pergunto o que é o lúdico, não sei responder em palavras, novamente esbarro no limite da linguagem. Sinto em meu corpo, percebo que o tenha experimentado durante a construção da minha narração. E não somente. Suponho que o vivenciei também durante os ensaios dos outros projetos que corriam paralelamente, fosse na pesquisa de linguagem do espetáculo *Tem Alguém na Porta*, do Coletivo INUmanos, fosse nos improvisos realistas do projeto *Em Companhia* 2³⁴. Isso porque

34

Segunda edição do projeto *Em Companhia*, dirigida por Vitor Lemos.

me senti brincante em todos eles. Algum observador de fora, contudo, sintasse à vontade para discordar.

Cabe, agora, voltar à derradeira questão colocada no final do memorial: teria eu deixado de trabalhar algum outro tipo de qualidade na minha interpretação durante esta pesquisa, ou seja, dentro de seus limites, considerando-se que, nas artes cênicas, a aprendizagem pode se estender até o momento de fechar o caixão? Teria deixado de explorar algo que possa fazer falta na minha vida profissional que se inicia? Talvez sim, mas não poderia identificá-lo, precisamente, durante o presente processo. Existe a possibilidade de ter permanecido na minha zona de conforto? Volto a afirmar que coloquei em prática o que urgia em meu ser. Difícil dizer que isso levou a uma zona de conforto.

Neste sentido, cabe até desdobrar o que é uma zona de conforto. Sair dela significa estar desconfortável? Vamos pensar segundo a *Técnica de Alexander*, estudo ao qual me dedico há algum tempo. O corpo possui hábitos não necessariamente saudáveis, como tensões musculares que nos geram um gasto de energia desnecessário. Estamos habituados, contudo, a estas tensões, reconhecemo-nos com elas. Ao buscarmos o bom uso do corpo, no sentido de amplificar suas possibilidades, deparamo-nos com usos diferenciados do mesmo, algo que, inclusive, pode ser mais saudável. Porém, tal fato pode gerar estranhamento, um não reconhecimento de si, porque justamente estamos saindo da nossa zona de conforto.

Em virtude disso, o excessivo esforço para sair desta zona seria altamente agressivo, uma vez que existe a possibilidade de gerar mais tensões nocivas que não nos potencializem. Sair, efetivamente, da zona de conforto pode significar estar mais confortável ainda, usufruindo de uma segurança que nos possibilite a vulnerabilidade e o estado de presença. Entretanto, tudo isso é processual, fruto de muita calma de pesquisa em um processo que deve durar a vida inteira. Muitas vezes, essa é uma tarefa improvável de realizarmos sozinhos e precisamos de estímulos, provocações e auxílios de terceiros.

Evidentemente, durante o processo, contei com a professora Maria Assunção e com meus generosos colegas de classe. Contudo, dentro dos limites das regras, não imagino conseguir fazer diferente. Talvez eu tenha, de fato, caído em uma zona de conforto, isto é, na forma como essa se define como tal nesse momento presente. É provável que um ano atrás, a mesma cena não se revelasse nada cômoda dentro das

minhas possibilidades. Na minha trajetória já me surpreendi bastante com a amplificação dos meus recursos. Realizei ações que nunca me imaginei fazendo.

Fragilidades ainda inúmeras. Seria possível enumerar algumas delas? Poderia apostar nas necessidades de amplificar a minha sensibilidade no jogo, a afetação pelos estímulos transformando-os em ação. Contudo, pelo fato de já ter me surpreendido tanto, pode chegar o momento em que precise me confrontar com uma dessas possibilidades levantadas e perceber que a dificuldade não existe mais. O oposto, porém, também é plausível, e uma dificuldade que eu supunha já ter superado volte a se apresentar como um desafio.

Surpresas e mais surpresas: quem sabe o que pode acontecer? Que venham, assim, as possibilidades e que elas me permitam a descoberta e também a redescoberta, nesta estrada que apenas se inicia. Que venham as lágrimas, as frustrações, que venham superações e alegrias. A tragédia e a comédia. E o pós-dramático, o comercial, a *performance*, o teatrão, a televisão, o cinema, a rua. As tradições e as transgressões. Que venham todas as oportunidades.

- *Podemos jogar videogame agora?*
- *Você pode ter calma? Eu acabei de concluir o meu trabalho.*
- *Mas eu já tive que esperar muito!*
- *Sabe de uma coisa? Você deveria se questionar por ter 30 anos e ainda jogar videogame.*
- *Mesmo? Talvez você devesse pensar se seguir a carreira de ator profissional foi uma escolha adulta.*
- *(...) Tudo bem. Vamos jogar videogame.*

Bibliografia

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008 (Tomo I).

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

HAGEN, Uta. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética*. Com Haskel Frankel. Tr. Miton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007.

MARCELINO, Fábio Cardoso. *Uma criança desobediente: a liberdade do ator para brincar de criar*. Rio de Janeiro: 2012 (trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do Curso de Teatro do Centro Universitário da Cidade como requisito ao título de Bacharel em Teatro).

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999

_____. *O ator invisível*. Prefácio Peter Brook. Tr. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Littera, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tr. J. Guinsbarg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Tr. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SINISTERRA, José Sanchis. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. Tr. Antonio Fernando Borges. 1.ed. São Paulo: E Realizações, 2016.

Filmografia

TARJA Branca. Direção: Cacau Rhoden. Produção: Juliana Borges. 2014. 1h20min

Site

<http://www.nasrudin.com.br/ensinamentos/a-historia-de-joao-de-ferro.htm>

<http://blogs.oglobo.globo.com/mansur/post/decifrar-o-jogo.html>