

## ***In On It: Nada é o que parece***

André Campos Mansur Ferreira

Esse trabalho é um relato informal. Pouco comum para projetos dentro de uma universidade, mas dada a minha certa inabilidade com os preciosismos da linguagem acadêmica e a complexidade das reflexões e seus desdobramentos que o tema suscita, decidi por tornar esse texto o mais palatável possível para minha própria escrita e, espero, para quem o leia. Meu propósito é elaborar com certa organização um relato da minha experiência na disciplina "Estudo Aplicados em Dramaturgia Contemporânea", ministrada pelo professor Oscar Saraiva e estabelecer pontes com meu estudo na disciplina Teatro Contemporâneo.

Antes de tudo, é de grande importância ressaltar a expansão de horizontes a respeito da prática teatral a que fui acometido nesse último semestre. A problematização da ideia de drama é de tamanha complexidade que em diversos encontros nos pegávamos ampliando tais tensões para além do teatro. Falávamos da cena, do modo de fazer teatro, mas também nos entretínhamos muito falando do mundo, da sociedade, de como tendemos a um pensamento linear, evolucionista, positivista. Refletimos sobre a ideia de Indivíduo, de Verdade, de Real. E, no momento em que me encontro agora, ao escrever esse trabalho, o que percebo é que são muito mais perguntas do que respostas que surgiram. E junto com as perguntas, a ideia de que nunca daremos conta de respondê-las. É angustiante e libertador, ao mesmo tempo. Pensar teatro contemporâneo, com Vitor e Oscar, na teoria e na prática, foi pensar sobre o homem contemporâneo, sobre como estamos imersos numa profusão de conceitos pré-estabelecidos que nos iludem com falsas verdades. Está sendo bem rico.

No primeiro encontro com Oscar, ele propôs diversos textos, mas foi instantâneo o meu interesse em me debruçar sobre *In On It*, de Daniel Macivor. Eu já tinha assistido à montagem brasileira, dirigida por Enrique Diaz, e achava bem apropriado um texto tão cheio de armadilhas na sua dramaturgia. Macivor escreve em formato de quebra-cabeça, entrelaçando planos, sobrepondo tempos passados, confundindo o espectador ao mesmo tempo que não o ilude com a maquinaria teatral. Ao contrário, é na extrema simplicidade de recursos que a cena se estrutura. A complexidade se dá pelas quebras incessantes, pelo jogo ágil de trocas de planos e pela ausência de artifícios que ilustrem

a "história". Essa "história" é quase um vulto, um resquício. O que o público apreende é muito mais arbitrário e aleatório do que os cânones da dramaturgia determinam.

Para deixar um pouco menos abstrata minha descrição, segue uma sinopse que o próprio autor deu para a obra:

A história inicial que tínhamos para "In On It" era a seguinte: Brad morre numa batida de frente com um Mercedes azul, dirigido por um homem chamado Raymond King. Há questões em aberto quanto à maneira como esse acidente aconteceu, parece que não há nenhuma razão para o carro ter desviado na direção de Brad. Para dar alguma razão a esse "acidente" (e para suavizar sua culpa por ter insistido que Brad pegasse o carro naquele dia), Brian cria A PEÇA sobre Ray, seu suicídio e seus motivos. Brad está, na verdade, retornando "de entre os mortos" para ajudar na criação da PEÇA (e do ESPETÁCULO) desta noite. Essa história foi útil para os atores, mas não era necessário que o público a "entendesse" - o público vai entender a história que precisar entender. (2009, p.)

O que Macivor elabora é uma dramaturgia completamente fragmentada, na qual se sobrepõem, a todo instante, três planos distintos: Espetáculo, Peça e Passado. No Espetáculo têm-se os dois atores dispostos de forma despojada, interagindo com o público, no momento "presente". Na Peça, eles assumem os personagens da Peça que Brian está escrevendo. Vale ressaltar que esses personagens são revezados pelos dois atores, não deixando totalmente claro quem é quem na peça que está sendo ensaiada. Nesse planos eles se posicionam, ambos os atores, de frente para a plateia, mas não se dirigem a ela. E no Passado, são apresentados, de maneira aparentemente convencional, momentos da vida de Brad e Brian. Nesses momentos, eles fecham a quarta parede para assumirem um registro interpretativo realista.

Desde a primeira leitura da peça, eu fiquei extremamente motivado em me aprofundar naquela obra. Primeiramente a história, no sentido mais careta possível, me sensibiliza muito. Mas muito mais instigante é o quebra-cabeça que o autor propõe. Quebra-cabeça esse que torna a compreensão intelectual da peça de segunda importância. A questão do entendimento foi o primeiro impasse que tivemos nas nossas primeiras conversas. Oscar sempre defendeu que deveríamos contar a história ao público, torná-la clara. Eu, um tanto mais cético, assumi um posicionamento um pouco menos comprometido com tal objetivo. De fato, quando me lembro da montagem que assisti, nada me lembro da história. Na verdade, mesmo lendo a peça ainda fica complicada a compreensão. A explicação que coloquei acima, dada pelo autor e publicada ao final do texto, faz com que "várias fichas caiam" a respeito da geometria

assimétrica e nada linear que Macivor inventa. Tivemos algumas discussões sobre esse assunto e aguardo ansiosamente a abertura do trabalho para o público para ter esse retorno. Posso quase afirmar com certeza que muitos dirão que não entenderam nada, porque além de termos um texto de grande complexidade em sua estrutura, temos poucos recursos que assinalem as sutis transições de planos, como a iluminação e a trilha sonora, que são minuciosamente descritos pelo autor na rubrica.

A questão do entendimento dessa peça é mais um elemento que confronta as regras do drama puro, como estudado em sala de aula. Aponta-se muito mais uma noção de Experiência, na qual o público irá ter menos a contemplação passiva de uma ação com início, meio e fim e mais uma sobreposição de elementos diversos, que não se sublinham e não se explicam de maneira lógica. “Na experiência tem-se a frente matérias e coisas e pensamentos. (...) A experiência ativa dispara dispositivos de arte – de vida”. (CORRÊA, 2012, p.??)

Nas primeiras semanas de ensaio, novos desafios foram se apresentando. Resolvemos que trabalharíamos em duplas e dividiríamos a peça ao meio. Para mim e meu parceiro de cena, Felipe Vaz, foi delegada a segunda e última parte. Por termos horários muito ocupados e que raramente se encaixavam, tivemos certa dificuldade para descobrirmos como construiríamos o nosso estudo. Eu, sempre ansioso, me debrucei no texto. Resolvi decorar tudo que conseguisse o mais rápido possível, enquanto Felipe defendia arduamente que não era proveitoso para o jogo, pois eu corria sérios riscos de cristalizar uma ideia sobre a cena que só deveria ser descoberta na experimentação prática da circunstância. E, de fato, isso aconteceu. Os primeiros direcionamentos do Oscar, ao ver o que estávamos fazendo, era tentar desconstruir uma visão que eu já havia apropriado de forma muito contundente.

Um bom exemplo disso é o momento em que eu, de uma fala para a outra, assumo a fala de uma personagem feminina: para demarcar uma diferença que deixe clara ao público a quebra, eu assumia a entonação e uma certa afetação que assinalasse a diferença para o "personagem" anterior (as aspas na palavra personagem são propositais, pois trata-se de outro conceito que *In On It* transgride). Em outro momento, também em absoluto sobressalto, assumo a voz de Lloyd, uma criança de nove anos de idade. Também me apoiei numa construção externa, sublinhada, para que, novamente, o público entendesse a transição. Nos dois momentos eu fui censurado por tal abordagem. Oscar queria que fosse sempre o mais próximo do André, e que somente um gesto ou uma posição das pernas assinalasse de quem era a fala. O que me confundiu é que Oscar

defende que o público deva entender a peça, e uma estilização da interpretação facilitaria, e eu continuo acreditando nisso, o entendimento do público. Muito embora, eu ainda defenda que não seja tão importante assim que a história seja apreendida como estrutura fechada e linear. É evidente que eu não tenho a mesma consciência que o professor tem do que eu estava fazendo. Para mim, não era caricatural, escrachado, ou simplista. Era apenas uma forma externa de demarcar as transições. Talvez eu estivesse, também, muito influenciado pela montagem de Enrique Diaz, na qual me recordo que Fernando Eiras assumia, sem nenhum pudor, os trejeitos femininos. No fim das contas, tudo está muito parecido com o André cotidiano, e me surpreenderá muito se o público for capaz de perceber que mudou, tanto de um plano para outro, como de "personagem". Mas como o próprio Oscar sempre diz, a gente se confunde o tempo todo.

Outra questão muito interessante, e extremamente prazerosa nesse trabalho, é como as noções de naturalismo são tensionadas. O texto é totalmente fragmentado e cada fragmento, em si, sinaliza um modo diferente de estar em cena. Nos momentos do Espetáculo, em que Brad e Brian conversam no momento presente sobre a peça que estão montando, a ideia é que seja o mais naturalista possível. Mas não o naturalismo da ilusão, do cinema, do teatro americano do século XX. É um naturalismo da não impositação, da não estilização. Estar presente de forma absolutamente natural. Eles quebram a cena para a plateia o tempo todo, cientes da presença das pessoas, e até descrevem o espaço onde estão. É uma cena que nega a artificialidade do teatro. Quase como se atores e público estivessem numa grande roda informal de conversa. Já na Peça, uma nova relação, completamente diferente, é proposta. Os atores estão ambos de frente para o público, mas não se relacionam com ele. Todas as cenas desse plano são feitas com interpretações aparentemente naturalistas, interagindo como se estivessem olhando um para o outro, mas estão ambos olhando para frente. E no Passado a quarta parede se fecha completamente e tem-se uma cena tradicional, no que diz respeito à interpretação dos atores. O desafiador é que todo esse jogo está somente no corpo dos atores. Não contamos com quase nenhum outro recurso. O figurino é neutro, a luz é ambiente e o único objeto de cena são duas cadeiras também neutras e um casaco. Uma curiosidade é que o autor sugere que as cadeiras usadas deem a impressão de que foram facilmente encontradas no edifício onde o acontecimento teatral ocorrerá, pois nada é estilizado. Trata-se de um novo olhar para a cena em que “o teatro contemporâneo (...) costuma oferecer ao espectador a “sobriedade lúdica e opetatória” do jogo, e não o efeito de ilusão de representação. (...) É o movimento de passagem para o jogo, o gesto

de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade, pois o “aparecer-aí da coisa é sua própria teatralidade” (FERNANDES, 2013, p.121)

Não se pretende esconder nada e há claramente uma estética de ensaio, de *Work in Progress*, de um assumido encontro entre aqueles dois atores com aquelas pessoas que foram assistir ao espetáculo. Todo esse desnudamento torna o público ativo na construção da experiência de *In On It*. “Sarrazac continua as reflexões de Bernard Dort quando observa que a construção compartilhada do sentido convida os espectadores a se interessarem não apenas pelo que acontece na narrativa cênica, mas pela ocorrência do próprio teatro no seio da representação” (Idem). Tenho receio de que não consigamos atingir a maestria nesse jogo, que por sua complexidade e extrema sutileza pode deixar o público "de fora" do que está acontecendo.

Uma reflexão que me ocorre agora, e todo esse texto é um inventário de coisas que me ocorrem enquanto escrevo, é a questão do tempo necessário para que algum trabalho se torne vivo, se torne teatro, por assim dizer. Tivemos pouco tempo, poucas aulas, alguns imprevistos, muitos feriados, idas e vindas de alunos, problemas práticos que afetam diretamente a preparação de um trabalho. Obviamente, não estamos aqui tratando de um processo profissional de montagem. O termo “estudo aplicado” aponta muito mais para uma investigação e experimentação do que para um produto artístico a vir a público. Entretanto, desde o primeiro dia de processo eu me envolvi com o texto e com sua dinâmica de tal forma que propus a mim mesmo o desafio de trabalhar *In On It* como se fôssemos estreiar, entrar em temporada, sermos julgados bons ou maus atores, etc. Agora me espanto com a ingenuidade. Ainda que tudo tivesse ocorrido dentro da mais perfeita previsibilidade, nada fora dos conformes, ainda não haveria algo a ser enquadrado como produto. Essa ficha me cai no momento em que discuto em aula a ideia do teatro como obra acabada. É uma ideia moderna, do ponto a ser atingido, da meta, do aplauso, da boa crítica, do elogio. Estou aos poucos trazendo esses paradigmas tão arraigados na nossa cultura para zonas mais ambivalentes, múltiplas. Nosso trabalho será o que tiver que ser, assim como Macivor quer que o público entenda somente o que quiser entender. Entretanto temos que ter cuidado com essa liberdade toda, porque há uma linha tênue que separa a autonomia do trabalho como obra aberta e múltipla com a displicência e falta de acabamento de muitos trabalhos que vejo. O eterno clichê de usar o termo "contemporâneo" para qualquer coisa que foge ao padrão de teatro burguês é perigoso e reducionista. Mas é tudo muito obscuro para mim. Não domino as inúmeras

categorizações contemporâneas do teatro, de forma que passará sempre pelo meu humilde juízo de valor e como me afeto pelo que assisto.

A questão do indivíduo. Tudo a ver com tudo que vivemos até aqui. O indivíduo não existe mais. A ideia do *eu* como unidade identitária clara e objetiva já não mais abarca o homem contemporâneo. Permito-me novamente abrir aspas para Macivor, porque ele diz algo muito interessante e libertador sobre o tema:

“No mundo moderno, me parece o maior equívoco em que acreditamos, nossa maior fonte de sofrimentos, é a ilusão do "eu". Somos levados a acreditar que há um "eu" indefinível que devemos entender e respeitar. Passamos a vida acreditando que nosso objetivo é descobrir esse "eu" - quando, na verdade, a real jornada me parece ser a de nos inventar. É a crença nesse "eu" que nos mantém isolados e amedrontados, e nos faz incorporar rótulos que, no fundo, nunca parecem servir. Tanto *In On It* quanto *A primeira Vista* são peças que questionam essa noção do "eu". E é nessa noção que fez com que *Este Aqui* não se permita amar *Aquele Ali*. Não nascemos nós mesmos, nós nos tornamos nós mesmos. Para mim, essa é a perfeição do teatro como forma de expressão: aqui há muitos eus, tanto no palco quanto na plateia. No teatro podemos entender o quanto somos fluidos como pessoas (...)" (2009, p.)

Reside nessas palavras, talvez, o maior aprendizado. A ideia de contemporâneo é muito mais provocadora por desconstruir, desestabilizar, ruir as certezas. Assim, abre-se caminho para o território da dúvida, do caos. Como já disse antes, pode ser muito angustiante essa falta de concretude inerente à contemporaneidade. Mas tem sido libertador, para o André que está em cena e o que não está. Saber-me mutável, múltiplo, sem linhas de chegada. O que tem me valido é o mastigar da experiência, dos afetos, do contato com o outro. Da presença naquilo que se faz, dentro e fora de cena. Não sei se tenho mais nada importante a dizer. Acho que já tenho motivos suficientes para ser grato até aqui. Evoé!

Bibliografia:

MACIVOR, Daniel. *In On It*. Editora Cobogó, Rio de Janeiro. 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Editora Perspectiva. 2013.

CORREIA dos Santos, Roberto. *Opus Dei* in BIDENT, Christopher; KIFFER, Ana (org.). *Experiência e arte contemporânea*. Editora Lamparina, 2012.