

Dialogo oculto: jogo como risco, conhecimento e desconstrução

Fellipe Dillan e Tatiana Alvim

Trabalho realizado para a disciplina Estudos aplicados na dramaturgia moderna
- Prof.^a Cecília Gusmão - 2014.1

DILLAN: Este texto reflete sobre desejos, revelações e resultados. “Resultados” teriam sido alcançados? Será que esses desejos, que a princípio impulsionaram-me, eram coerentes comigo, e principalmente, com o trabalho que desempenhei? Essas perguntas talvez não sejam respondidas, em todo caso, são questões que provocam a busca de aprendizado e aprimoramento em meu trabalho e, certamente, o período de imersão na peça *Um Bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, contribuiu muito para descobrir em mim novas possibilidades e habilidades como ator e como pessoa.

Minha intenção aqui não é apenas fornecer informações do que vivenciei, porque seria impossível comprimir toda a experiência em um texto de cinco minutos, mas entendo o valor de compartilhar esses cinco minutos – foto 3X4 da minha vivência –, que um dia pode colar-se ao álbum de ideias de qualquer um de vocês e servir de memória sobre as práticas da escola que, nós alunos, ajudamos a fundar hoje ao lado dos nossos professores.

TATI: Quando a UniverCidade fechou e migrou para a Cândido Mendes, nosso curso se reformulou e a minha sensação era a de ter chegado na nova instituição lançada de paraquedas. Fiz a inscrição em Estudo Aplicado na Dramaturgia Moderna e, quando entrei em sala, não conhecia ninguém, afora, dois alunos e a professora, com quem somente fiz matérias teóricas e que ali nos seguiria em uma disciplina prática e teórica.

DILLAN: Quando iniciamos o processo da disciplina Estudo Aplicado da Dramaturgia Moderna, como disse a TATI, ainda estávamos nos adaptando ao novo contexto. Acabávamos de sair de uma profunda crise naquela instituição, e encontrávamos uma radical transformação na estrutura do curso na nova instituição. E essa transformação deveria se efetivar também em nós. Talvez a Tati quisesse dizer que caiu e o paraquedas não abriu, porque, de onde viemos, não pensávamos em “companhia” como se pensa hoje na Universidade Cândido Mendes. Passei a maior parte da minha vida universitária vinculado apenas a uma turma, o que criava

intimidade e proteção, nos permitia trabalhar algumas questões mais profundamente. De algum modo nos acolhíamos em um ambiente íntimo e familiar.

Por outro lado, tanta proteção acabava provocando relações viciadas e talvez um pacto velado, resistente a mudanças. Com o passar do tempo, o irremediável vinha à tona, sentia-se a necessidade de trabalhar com outros grupos, para entrarmos em contato com outras maneiras de enxergar a nossa arte, para arriscarmos mais, com vontade de espantar o trivial e valorizar o quanto possível um modo “extraordinário” de atuar.

O fato é que o nosso curso mudou e neste semestre, pela primeira vez, muitas turmas se juntaram, se misturaram. O semestre inciou com duas disciplinas diferentes compartilhando o mesmo horário: Estudo Aplicado na Dramaturgia Renascentista e Estudo Aplicado na Dramaturgia Moderna, perfazendo uma turma de estudo teórico e montagem com 33 alunos, o que nos forçou a muitas descobertas.

Pessoas muito diferentes, de turmas e períodos diferentes, que pouco se conheciam, estavam ali dispostas ao trabalho em companhia. E, juntos, encarávamos o risco por vir. Não foi fácil lidar com tantas diferenças, mas, apesar das dificuldades, conseguimos nos unir para fazer um trabalho de que, eu pelo menos, me orgulho. Não posso deixar de falar que a orientação de nossa professora foi fundamental para que isso acontecesse, muitas vezes acalmando os ânimos e nos injetando confiança para prosseguir.

TATI: Nos aquecimentos trabalhávamos todos juntos, mas as improvisações da turma de Dramaturgia Renascentista não se misturava a nossas improvisações. De qualquer forma, circulamos em muitos trabalhos com parceiros diferentes.

DILLAN: Eu como Tati, estava inscrito na disciplina Estudo Aplicado da Dramaturgia Moderna e, inicialmente, nos foram oferecidas algumas opções de textos modernos, dos quais deveríamos selecionar apenas um deles para aprofundar a leitura. Salvo algumas discordâncias, a maior parte da turma ficou dividida entre dois grandes textos: *Ralé*, de Máximo Gorki e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. *Ralé*, de imediato, foi o texto que mais chamou minha atenção.

Antes da escolha final, nos separamos em grupos e fizemos inúmeras improvisações acerca das duas obras – de Gorki e de Tennessee – para que a vivência e a observação daquelas situações auxiliassem numa escolha precisa sobre as questões

que realmente queríamos abordar. Durante o processo de improvisações, sem perceber eu entrava em cena com todos os vícios e máscaras do meu cotidiano, características marcantes que todas as pessoas, sejam ou não do meu convívio, identificam facilmente. Tudo se manifestava em cena talvez provocado pelo imprevisto, talvez por uma dificuldade de desprender-me do modo como me vejo e de como prefiro atuar **na vida**, o fato é que a “personalidade”, ou melhor, o comportamento social que eu acredito ter, irrompia em cena.

Depois de alguns exercícios, Cecília sinalizou esta característica que eu evidenciava nos ensaios e isso ficou comigo por um tempo. Segundo ela, eu sabia acender a faísca e dar intensidade ao momento presente, como aprendemos a fazer no primeiro período e como ensina Peter Brook em *A porta aberta*: “É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer (...)” [BROOK, 2010, P20]. Sei estar desprevenido em cena e “sem a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos” [BROOK, 2010, P19]. Ocorre que havia um passo a mais necessário a ser dado. Passei a pensar bastante sobre o que realmente seria o meu desafio naquele trabalho e isso influenciou muito a escolha do personagem que eu viria a fazer. O passo seguinte seria desconstruir minha própria máscara.

TATI: Desde o início estava inclinada a escolher a peça *Um bonde chamado desejo*. E, se houvesse para mim a oportunidade de escolha de um personagem, escolheria Blanche Dubois, com certeza. Em um primeiro momento, fizemos leitura e análises ativas em cima do tema das peças para criarmos improvisações e desconstruirmos as ideias fixas do texto. Escolhi desde o primeiro momento a cena 6 em que Blanche e Mitch voltam de um aparente “encontro que não deu certo”.

DILLAN: Após muita discussão, concordamos definir para o trabalho o texto *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Dos personagens masculinos da peça, Stanley é, com certeza, muito interessante, com sua força patente, animalidade manifesta, porém, muitos dos trabalhos que eu desempenhava há tempos possuíam precisamente as características dessa personagem, especialmente a “agressividade”, que devo admitir, é um traço recorrente no meu próprio comportamento na vida. Resolvi escolher uma personagem que se opusesse a mim, assim, escolhi o amigo de Stanley Kowalski, Harold Mitchell (Mitch), personagem com traços sensíveis, que apresentava uma importante equivalência com Blanche DuBois (personagem central da peça junto

com Stanley), afinal, Blanche e Mitch se prenderam à doença de seus pais e sacrificaram suas vidas pessoais. Mas será que essa personagem era realmente oposta a mim?

Antes de as duplas (ou grupos) serem definidas, comecei a estudar a Cena 6, de Blanche e Mitch, com a colaboração de uma atriz escolhida por mim. Ocorre que, antes de apresentarmos a cena para a turma, a professora sugeriu que eu fizesse minha cena com a atriz Tati Alvim. Para uma primeira apresentação, Cecília, pelo *FaceBook*, enviou uma mensagem oculta para cada um de nós. O que havia de peculiar nessas mensagens era um segredo como provocação. A orientação foi de que eu deveria refletir sobre o personagem de minha escolha relacionando-o a um animal e investigasse como o corpo e o comportamento desse animal poderia ser assimilado na criação de Mitch. Está claro que o mesmo foi sugerido à Tati Alvim, sem que eu soubesse.

TATI: Eu planejava trabalhar a minha cena com Igor Cosso, amigo pessoal, com quem já estou acostumada a atuar, mas Cecilia solicitou que investigasse a cena em parceria com Felipe Dillan. Além disso, pediu que eu investigasse a o corpo de um animal, cuja “energia” correspondesse a de Blanche Dubois. Foi um procedimento investigativo baseado no método de ações físicas, de Jerzy Grotowski, e muito explorado pelos atores do Lume. Cecilia havia ainda solicitado que eu não mencionasse nada para o meu parceiro de cena, que eu deixasse a descoberta para o momento real da cena.

DILLAN: Pensei imediatamente em um gato, mas ainda tinha dúvidas. Associei a movimentação do gato à sensualidade, que talvez não fosse boa para o Mitch, por outro lado, e afora a sensualidade, este animal solitário se porta de uma maneira que poderia favorecer o trabalho, principalmente se o observarmos em estado de medo/assustado. Depois de pensar em outras alternativas, optei pelo que eu havia pensado inicialmente, algo me dizia que o estudo sobre este animal poderia favorecer a expressão desse personagem.

Durante aproximadamente uma semana, dediquei-me a descobrir o corpo deste animal em mim. O objetivo não era imitar um gato, muito menos reproduzir o clichê do que seria este animal, mas encontrar uma forma “Gatil” (nome que batizou a cena) com as características do meu próprio corpo.

TATI: Quando chegamos para ensaiar, eu e Dillan, sem contar a experiência que pretendíamos realizar, lemos o texto e fomos para a ação, sempre abertos aos estímulos propostos e ao vazio que reinava quanto ao que podia acontecer, porque sabemos:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2008, p. 13)

Assim começou nosso processo. Sem decorar textos, a princípio, apenas experimentando, a partir de análises ativas, o corpo dos animais escolhidos. Para minha surpresa, ele havia optado pelo mesmo animal que eu, éramos gatos. Dois gatos em cena.

DILLAN: Fizemos apenas um ensaio e a química foi instantânea. Surpreendentemente,. Neste ensaio, fizemos a cena como dois gatos, optamos por nos arriscar a mostrar dois animais imersos naquela circunstância de flerte que a cena sugeria.

TATI: Apesar disso, qualidades diferentes do mesmo animal foram apresentadas ao longo da cena. Enquanto eu escolhi trabalhar a sensualidade, carência e a maleabilidade do gato, Dillan decidiu pesquisar a atenção, desconfiança e agilidade do mesmo.

O que resultou dessa pesquisa foi uma grande qualidade de atenção e presença em cena. O jogo teatral aconteceu e a cena foi tomando sua forma naturalmente após algumas experimentações.

DILLAN: Antes de entrar em cena nos demos as mãos e resolvemos deixar qualquer insegurança e medo do ridículo de lado, ali naquele momento eu senti uma confiança muito grande na minha parceira, o que permitiu que eu entrasse em cena vazio e seguro. Pouco posso dizer do que aconteceu nesta apresentação, pois o que vivi com Tati neste dia foi tão intenso que seria difícil definir o que foi essa experiência, ali nós realmente abdicamos de nossos egos e mergulhamos em um jogo que foi extremamente vivo e que não se repetiu mais até o fim do processo, “a regra fundamental é que, até o último momento, tudo é uma forma de preparação, e portanto

temos que correr riscos, sabendo que nenhuma decisão é irrevogável” (BROOK, 2010, P21)

Neste dia nós tivemos certeza de que deveríamos trabalhar juntos, aquilo foi realmente um encontro que tornou o processo prazeroso. Aquilo não era um fim, mas apenas o início de tudo, agora deveríamos começar a ensaiar bastante para retirar de cena o gato e trazer os personagens Mitch e Blanche, assim como encontrar a precisão que faltou à cena, sem perder a presença que conseguimos alcançar, tarefa difícil para a qual nos esforçamos bastante.

TATI: Como manter a qualidade e o frescor quando o texto e as marcas entram como limitadores? E como, sem explicar o corpo do gato, manter a vivacidade encontrada? “Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas” (BROOK, 1970 p. 23).

Experimentar o gato trouxe para o meu corpo, a compreensão do ritmo e o peso das ações de Blanche. A consciência de que a quebra daquele peso e ritmo só poderiam ser realizadas se escolhidas detalhadamente trouxe-me uma maior atenção às novas análises da cena.

Quanto à escolha de quais partes do texto cortar, nunca foi algo deliberadamente racional. Eu e Dillan já havíamos compreendido a linha de raciocínio exposta e, juntos, trabalhamos em partes que nos moviam, deixando apenas o essencial – do nosso ponto de vista – ter voz em nossas análises.

Mas, inevitavelmente, a vivacidade encontrada no começo do processo foi se perdendo. A cena chegou a ter mais de 20 minutos mesmo que o texto já tenha sido cortado e, o desafio seria reduzi-la a 5 minutos.

DILLAN: Optamos por decorar o texto e ir para a cena totalmente vazia de elementos, nem cenário, nem objetos. Nossa ideia era descobrir quais elementos usar a partir da necessidade que sentíssemos durante o jogo, deixávamos, durante o jogo, nossa imaginação traçar a casa em que Blanche (personagem da Tati) estava morando. Poucas ideias surgiram racionalmente, a cena foi montada quase completamente a partir do jogo teatral.

A cada ensaio, descobríamos elementos novos, porém, o problema do tempo permanecia. Era necessário fazer cortes no texto, o que é um grande desafio, pois a peça contém elementos simbólicos estruturantes para a narrativa, cada fala revelava muito sobre cada personagem e armava antecipações estratégicas para manipular a atenção do espectador, como diz David Ball, “Sem antecipações, o público está sempre pronto a se levantar logo depois da fala seguinte (...). Se você as omite do texto, as antecipações, você escamoteia a mais inconfundível das ferramentas para agarrar [o público]” [BALL, 2011, P71], não queríamos correr esse risco.

Foi no jogo que percebemos que nosso trabalho se tornava mais potente quando **o corpo em ação** apontava o caminho que deveríamos seguir. E não seria diferente com os cortes que fizemos na cena. Durante os ensaios percebíamos os pontos precisos em que os cortes deveriam ser feitos. Assim conseguimos reduzir a cena.

TATI: A princípio pensamos que era apenas falta de ritmo, por isso, voltamos ao trabalho de mesa e de análise do texto para dar mais fluidez às falas. Conseguimos, dessa maneira, diminuir o tempo para 15 minutos, mas, ainda era muito mais do que o esperado. Alguns outros cortes se mostraram necessários.

Abrir mão do texto já transformado em cena é sempre muito difícil em um processo de criação, principalmente quando se é tão apaixonado pela obra. Mas, em algum ponto, tínhamos que aprender a contar bem a história comprimindo-a:

Existirá uma linguagem, tão precisa, quanto a linguagem das palavras?
Existirá uma linguagem de ações, uma linguagem de sons, uma
linguagem de palavra como-parte-da-ação, palavra-como-mentira,
palavra-como-paródia, palavra-como-lixo, palavra-como-contradição,
palavra-choque ou palavra-grito? Se falamos mais do mais-que-literal,
se poesia significa aquilo que mais torna compacto, penetra mais fundo.
(Brook, 1970. p.27)

Foi então que pensamos: o texto inicial da cena é tão necessário? O jogo entre as duas personagens só se estabelece, de fato, a partir do momento em que Blanche e Mitch entram na casa de Stanley. O diálogo inicial é, de certa forma, trivial. Existem apenas dois momentos importantes que podem transmitir toda a sensação de desconforto dos dois nesse começo de cena e isso se dá através do peso e ritmo do corpo

de ambos e do silêncio que se estabelece entre eles. Descobrimos assim, juntos, a ação física inicial. Agora a cena tinha já em torno de 12 minutos.

Eis que surge um novo problema: Como criar a sensação de desconforto entre Blanche e Mitch no meio da cena? A resposta nos veio a partir da pergunta: Por que não criar essa sensação nos próprios atores?

Colocamos então, as cadeiras em que os personagens se sentam no meio da plateia. Isso nos colocou em relação com a plateia e com nós mesmos, trouxe de volta a tensão que, a princípio existia, mas que, com o tempo, foi se perdendo.

Depois de mais alguns ensaios e experimentações, decidimos quebrar o realismo aparente que estávamos construindo também no final da cena: “Mais do que nunca, desejamos uma experiência além da monotonia cotidiana.” (BROOK, 1970, p. 26). A polka poderia ser remontada através de ações físicas também e, não necessariamente, contada por Blanche através das palavras do texto. Sentimos então, necessidade da música. Procuramos incansáveis polkas em busca daquela que nos traria a sensação exigida na cena. Encontramos então uma banda chamada “Warsaw Village Band” que nos inspirou com a música: “Traditional Rural Polka”.

A partir daí decidimos que, durante a polka, a personagem Mitch se transformaria no menino poeta, primeiro marido de Blanche, no meio do monólogo final dela, como se a experiência fosse revivida ao mesmo tempo em que Blanche a narrava para Mitch. As pessoas da festa, então, seriam simbolizadas pelos companheiros de turma no momento em que Blanche corre atrás do menino após o tiro. Experimentamos. Tudo nos trazia o ar que buscávamos para o final da cena.

DILLAN: Conseguimos recuperar no fim do processo a essência do que havíamos apresentado no exercício do gato lá no início do período. A dificuldade em trazer a presença furtiva deste animal para o nosso corpo, de modo orgânico era muito grande, trazê-lo de forma discreta acabou sendo um desafio maior do que o que fora inicialmente. Mas observando todo o processo, posso dizer que tudo estava naquele primeiro exercício, e se fez presente na apresentação para o público. No fim, todo o esforço que fizemos valeu a pena, pois me diverti ao apresentar a cena e essa alegria é importante para que seja feito um bom trabalho.

TATI: Não conseguimos obviamente, diminuir a cena a ponto de ela ter apenas 5 minutos. Mas os 8 minutos realizados foram justos para o trabalho e muito ricos, pelo menos para nós dois, aprendermos o que era necessário de fato e o que era, de certa forma, menos importante.

E assim finalizamos o processo. Infelizmente dois meses não são suficientes para a realização de um trabalho tão preciso e detalhado como queríamos mas, dentro do possível, acredito que o processo foi um dos mais importantes e reveladores que vivi. Descobri em Fellipe Dillan um parceiro incrível que me renovava para o jogo e me trazia para o momento presente toda vez que minha cabeça divagava. Experimentamos todas as sugestões um do outro, discutíamos o trabalho com fervor e empolgação e não medíamos esforços para que tudo corresse bem. Era muito prazeroso chegar para o trabalho e encontrar alguém tão disposto a jogar e a descobrir caminhos como ele. “A play is a play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira.” (BROOK, 2008, p. 82)

DILLAN: Quanto mais ensaiei e apresentei, mais o Mitch ficou claro para mim, e isso me fez pensar. Quando pergunto se esta personagem é realmente oposta a mim eu não sei responder. Questiono-me se aquelas características apresentadas ali não fazem, ou já fizeram parte de mim. Será que é possível desempenhar um papel, ainda que aparentemente oposto ao que conhecemos de nós, sem um registro mínimo desta “oposição” em nós? Existe a possibilidade de mostrar sensações que nunca vivenciamos sem cair na representação? Saí desse trabalho satisfeito, pois vivenciei sensações, estados e características que não costumo explorar normalmente. E acredito ser esse o nosso objetivo em teatro, retirarmos nossas máscaras, e mergulharmos profundamente em nós mesmos, revelando “a eterna novidade do mundo”¹. Tenho a certeza de que os momentos vividos como Mitch estarão registrados em meu corpo para toda a vida, e o modo de pesquisa me acompanhará em outros trabalhos: coragem e disposição para o risco, porque tudo é uma forma de preparação. Repetindo o que a Tati diz com Peter Brook, “A play is a play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira.”

¹ Alberto Caeiro/Fernando Pessoa. In: O guardador de rebanhos.

Bibliografia:

BALL, David. **Para trás e para frente.** Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **O Teatro e Seu Espaço.** Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Ed. Vozes Limitada, 1970.

_____. **The Empty Space.** Nova York: Atheneum, 1968