UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL UNIDADE DE MONTENEGRO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JOÃO PEDRO CORRÊA ALVES

TOCANDO ROQUE NUM BAR

O jogo do ator em um espaço cênico alternativo

MONTENEGRO 2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL UNIDADE DE MONTENEGRO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JOÃO PEDRO CORRÊA ALVES

TOCANDO ROQUE NUM BAR

O jogo do ator em um espaço cênico alternativo

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

MONTENEGRO

Catalogação de publicação na fonte (CIP)

A474t Alves, João Pedro Corrêa

Tocando roque num bar: o jogo do ator em um espaço cênico alternativo/ João Pedro Corrêa Alves. –Montenegro: Uergs, 2022.

48 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

1. Cômico. 2. Espaço alternativo. 3. Teatro épico. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Passos, Angelo Marcelo Adams dos. II. Curso de Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2022. III. Título.

Bibliotecário Marcelo Bresolin CRB10/2136

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL UNIDADE DE ARTES – MONTENEGRO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA

JOÃO PEDRO CORRÊA ALVES

TOCANDO ROQUE NUM BAR

O jogo do ator em um espaço cênico alternativo

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof.º Dr. Angelo Marcelo Adams

dos Passos

Aprovado em ___/__/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. A	angelo Marcelo Adams dos Passos
Universidae	de Estadual do Rio Grande do Sul
Prof.º 1	Or. Carlos Roberto Mödinger
Universidae	de Estadual do Rio Grande do Sul
Duo f a Du	ra. Cristina Bertoni dos Santos

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe por todo amor do mundo, pelo apoio incondicional, pelo suporte emocional e pela presença, mesmo com a distância;

Ao meu pai pelo suporte e apoio indispensáveis para que eu pudesse chegar até aqui;

Ao meu amor, Maria Carolina Aquino, por estar ao meu lado nos momentos leves e nos momentos difíceis, pela paciência e pelo apoio, por ser lar, afeto e afago;

Ao meu irmão Rafael e minha cunhada Camila, pelo amor e carinho, e por sempre me motivarem a acreditar mais em mim;

Ao professor Marcelo Schneider e ao Teatro Geração Bugiganga, por ter me apresentado o fazer teatral;

Ao meu amigo Rodrigo Waschburger pela parceria e pela caminhada ao meu lado nessas andanças da vida, do teatro e da universidade;

Aos amigos e colegas de cena Rafaela Fischer e Lucas Soares, por terem acreditado neste processo junto conosco e por não terem me deixado desistir, mesmo diante de tantas crises; Ao meu orientador, o professor Marcelo Adams pela disponibilidade, pela paciência e pelo imenso conhecimento que dividiu comigo ao longo de toda minha formação neste curso;

Aos demais professores do Curso de Teatro: Licenciatura da Uergs, Jezebel De Carli, Marli Sitta, Tatiana Cardoso e Carlos Mödinger, pela amorosidade que empenham na arte de instruir e formar professores-artistas;

À banca examinadora Carlinhos e Kiti por terem topado embarcar nesta;

Ao meu amigo querido Tiago Bayarri, por ter enfrentado ao meu lado os piores momentos dessa pandemia e por nossa casa de que sinto tanta falta;

Aos colegas de turma que traçaram os caminhos dessa formação junto comigo: Anderson, Caroline, Charlene, Denise, Eduardo, Evandro, Gabriel, Gabriele, Leticia, Jaqueline, Laura, Luana, Marina, Matheus e Yuri;

À Dulce e ao Gilmar, que resolvem todos os dias inúmeros pepinos, pela disponibilidade e garra;

À Fundarte e seus funcionários, pela convivência e pelo espaço;

À instituição, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, universidade pública, gratuita e de qualidade;

E enfim, a mim, por tudo, e eu sei o que "tudo" quer dizer.

RESUMO

A presente monografia expõe e reflete sobre o jogo teatral no processo de criação coletiva do espetáculo *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*, inspirado na obra *O Berço do Herói*, do dramaturgo e romancista baiano Dias Gomes, para ser apresentado em um bar. O trabalho aborda, além das qualidades do jogo e experiências proporcionadas por ele, conceitos como o cômico, a paródia, a musicalidade e a experiência teatral em espaço alternativo. Aqui são descritas as escolhas criativas que foram tomadas, tanto na construção da minha atuação em cena, como escolhas estéticas e dramatúrgicas do próprio espetáculo. Reflito também sobre as relações entre minha vida, minha trajetória e a arte do ator, atravessadas pela pandemia e pelas dificuldades enfrentadas no andamento do processo. A pesquisa discute as potencialidades e a presença do jogo teatral no desenvolvimento de uma linguagem cênica num espaço alternativo, utilizando como principais bases teóricas autores como Jean-Pierre Ryngaert, Johan Huizinga, Bertolt Brecht, Richard Schechner, entre outros.

Palavras-Chave: Jogo. Bar. Teatro épico. Cômico. Espaço alternativo.

ABSTRACT

This monograph exposes and reflects on the theatrical game in the process of collective creation of the play *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*, inspired on the work *O Berço do Herói*, by the Bahian playwright and novelist Dias Gomes, to be presented in a bar. The work approach, beyond the qualities of the game and experiences provided by it, concepts such as comic, parody, musicality and the theatrical experience in an alternative space. Here are described the creative choices that were made, both in the construction of my performance on stage, as well as aesthetic and dramaturgical choices of the play itself. I also reflect on the relations between my life, my trajectory and the actor's art, crossed by the pandemic and the difficulties faced in the process. The research discusses the potential and the presence of the theatrical game in the development of a scenic language in an alternative space, using as main theoretical bases authors such as Jean-Pierre Ryngaert, Johan Huizinga, Bertolt Brecht, Richard Schechner, among others.

Keywords: Game. Bar. Epic Theater. Comic. Alternative space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz de A Válvula	14
Figura 2 - Fachada do Bar do Nito	25
Figura 3 - Interior do Bar - tablado	25
Figura 4 - Interior do Bar - palco	26
Figura 5 - Estátua de Cabo Roque	37
Figura 6 - Cartaz da peça, divulgado em redes sociais	41

SUMÁRIO

1.	AQUECIMENTO	9
2.	SOBRE O JOGO E O JOGAR	17
3.	O TEATRO DO BAR DO NITO	24
4.	A ENCENAÇÃO DE CABO FLOP	29
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
RE	EFERÊNCIAS	46

1. AQUECIMENTO

A existência do jogo no teatro sempre foi uma certeza para mim. Sempre pareceu simples, ao assistir uma boa cena, dizer que é boa porque há jogo, ou, do contrário, uma cena ruim, que falta jogo. Assistindo ou participando de uma improvisação, é muito natural falar de jogo entre pessoas de teatro. Me refiro como jogo ao entrosamento que acontece entre os atores, a comunicabilidade e a imediata transmissão de estímulos, ideias e respostas em cena, o que se desenvolve em um grupo por meio da prática, confiança e cumplicidade. Agora, estudando a teoria do jogo teatral, começo a questionar: o que define o jogo? Por meio de quais elementos e características identifica-se o jogo presente na encenação? Como ele se desenvolve? Que qualidades de jogo existem? Porém, antes de tentar responder estes questionamentos pretendo traçar uma breve narrativa da minha trajetória como artista, ator e jogador de teatro, minha infância, meu início no teatro e o início do teatro em mim, refletindo sobre como o jogo tem sido um fenômeno importante em minha trajetória como artista e educador.

Sempre fui fascinado por ouvir, contar e inventar histórias. Quando pequeno, assistia desenhos animados, series e filmes na TV, depois brincava de recriar aquela história, colocava-me dentro dela, interagia com os personagens e passava horas brincando com aquilo. Hoje vejo isso como um jogo de interpretação, mas para o eu criança estava só brincando mesmo. Lembro que meu amigo Lucas e eu criávamos histórias complexas, que aconteciam durante o recreio e ficávamos ansiosos para, no dia seguinte, dar continuidade à aventura que fora interrompida pelo toque do sinal. Quando meu irmão e eu íamos ao cinema ou alugávamos algum filme, brincávamos o dia inteiro dentro daquele universo, às vezes éramos os personagens da história, em outras criávamos nossos personagens e vivíamos nossas próprias histórias, dentro das leis daquele universo e inventando as regras do nosso próprio jogo.

Nesses jogos interpretávamos todos os personagens, éramos os heróis e os vilões, os personagens do desenho e aqueles que inventávamos, e às vezes, também, éramos nós mesmos. Construíamos diálogos, desenvolvíamos a trama entre as personagens, inventávamos acontecimentos e nos surpreendíamos com reviravoltas e peripécias.

Em São Leopoldo, cidade onde nasci e cresci, morava com meus pais e meu irmão em um condomínio de blocos num bairro mais ou menos periférico e violento, mas vivíamos sempre das grades para dentro, o que nos mantinha, meu irmão e eu, longe da violência das

ruas. Então crescemos brincando e jogando pelo amplo pátio do condomínio com vários amigos. As brincadeiras iam das clássicas de criança, como esconde-esconde, piquebandeira, polícia e ladrão, até essas brincadeiras mais inventivas, de "interpretação de personagens". Criávamos nossas personagens e imaginávamos tramas medonhas e complexas. Às vezes dedicávamos tanto tempo inventando o mundo em que se passaria a história que nem dava tempo de brincar, já era hora da janta, e era comum também, antes de começarmos, todos já saberem como a história poderia acabar. O pátio daquele condomínio era nossa caixa de areia, nossa tela em branco, onde tudo era possível.

Com o tempo fomos aprimorando nossos jeitos de brincar, criando regras para as brincadeiras de interpretação (não chamávamos assim, nenhum de nós jamais fizera ou se interessara pelo teatro até ali). Nossos personagens passavam a possuir fichas e, como em um RPG¹, nossas ações eram testadas em uma rolagem de dados e improvisávamos as consequências delas, bem sucedidas ou não.

Quando não estava brincando na rua eu brincava em casa, às vezes com meu irmão, às vezes sozinho, com brinquedos ou sem, era sempre um mundo novo a ser descoberto, uma história a ser contada. Sozinho eu inventava universos imaginários e personagens fantásticos, contava essas histórias para mim mesmo, escolhia momentos em que ninguém estava vendo e viajava para outros mundos, onde eu criava as regras.

O teatro surgiu em minha vida nesta época. No salão de festa do condomínio eram oferecidas oficinas de teatro pelo grupo TGB (Teatro Geração Bugiganga), coordenado pelo professor Marcelo Schneider. Eram oficinas direcionadas às crianças e aos adolescentes do bairro que não tinham acesso a esse tipo de atividade na escola. Nesses encontros experimentávamos jogos teatrais e improvisações e, a cada ano, era realizada uma montagem de uma peça, que podia ser autoral, originada de criações da turma, ou baseada em algum texto, mas era sempre escolhida com base nos desejos e anseios do grupo que participava das oficinas. Com o tempo e a prática fui percebendo que o teatro que fazíamos nas terçasfeiras era muito parecido com as brincadeiras de faz-de-conta de todos os dias, que o estado de presença e engajamento necessário para o brincar, e o jogar da minha infância era muito parecido com o que exige um processo de criação em teatro, assim como o jogo e a

_

¹ RPG é a sigla em inglês para *role-playing game*, um gênero de jogo no qual os jogadores assumem o papel de personagens imaginários, em um mundo fictício. Num RPG a história é guiada por um jogador denominado "mestre", que narra a trama, descreve os cenários e controla os inimigos e personagens não jogáveis. Enquanto isso, os outros jogadores tomam suas decisões de forma livre, conforme as situações narradas pelo mestre. Ao tentar executar uma ação determinante, o jogador deve passar por um teste de rolagem de dados, determinando assim o sucesso ou o fracasso da ação desejada.

brincadeira eram muito presentes em todas as criações e experimentações artísticas que já fiz. Desde pequeno faço teatro jogando.

Neste percurso também fiz parte durante alguns anos de um grupo de teatro musical, o Música & Cena. Este grupo, com o qual participei da montagem de três espetáculos, tinha a particularidade de reproduzir todas as canções da peça cem por cento ao vivo, contando com banda completa e um grande equipamento técnico em cima do palco. Esta experiência me proporcionou aprender um pouco sobre o canto e a técnica vocal, além de me possibilitar um novo olhar sobre a musicalidade no teatro, sobre como a música é potente e pode sempre fortalecer a narrativa do espetáculo, dependendo da forma em que é apresentada.

Esse interesse pela musicalidade da cena se faz presente em minha forma de pensar o teatro desde então, e também é um ponto muito importante para esta pesquisa e para a criação da cena que acompanha este trabalho teórico.

Paralelamente ao trabalho que desenvolvia junto ao Música & Cena mantive-me parte do Teatro Geração Bugiganga. Estive junto a este grupo durante quase 13 anos corridos, e lá tive meu primeiro contato com os jogos e exercícios do Teatro do Oprimido², que alimentaram ainda mais meu interesse pelo teatro e pelo jogo, me provocando a pensar de forma crítica, ampliando minhas noções políticas e sociais, possibilitando que eu compreendesse as relações que existem entre o teatro e a sociedade, a política e a arte. Daí, desse embrião implantado em minha vida pelo TGB e o TO, que fui encontrando e descobrindo meus interesses e desejos no fazer artístico, as questões que acredito e considero relevantes teatralmente, de busca por um teatro que reflete sobre e, principalmente, critica a realidade e as relações, que pensa politicamente e busca provocar reflexão e atitude crítica por parte do espectador, questões essas que, de certa forma, permeiam meus pensamentos até hoje.

Em 2017, aos 20 anos de idade ingressei por meio do SISU³ no Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, na unidade que fica na cidade de Montenegro e abriga, além do curso de Teatro, as licenciaturas em Dança,

² O Teatro do Oprimido (TO), idealizado pelo dramaturgo e encenador brasileiro Augusto Boal, é um conjunto de metodologias teatrais que reúne jogos, exercícios e técnicas de preparação do ator. O TO busca, principalmente, a democratização dos meios de produção teatral, o acesso de indivíduos pertencentes aos grupos oprimidos à produção artística e a transformação da realidade por meio do teatro e do diálogo,

respaldando algumas de suas diretrizes na *Pedagogia do Oprimido*, entre outras obras, de Paulo Freire.

³ Gerido pelo MEC, o Sistema de Seleção Unificada (SISU) reúne em um sistema eletrônico as vagas ofertadas por instituições públicas de ensino superior de todo o Brasil, sendo grande parte delas ofertada por instituições federais e estaduais. O sistema executa a seleção dos estudantes com base na nota do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem).

Artes Visuais e Música. Tudo era novo e perfeito para mim, um curso de teatro numa universidade pública, numa cidade onde não conhecia ninguém e ninguém me conhecia. Por isso cheguei com "sangue nos olhos" a fim de fazer acontecer e aproveitar ao máximo cada experiência que aquela nova etapa da minha vida proporcionaria. Neste ínterim me aproximei do Rodrigo Waschburger, o diretor da peça que faz parte desta pesquisa.

Rodrigo é ator e diretor porto-alegrense que ingressou na Uergs um ano antes de mim. Nos conhecemos dois anos antes de eu iniciar no curso, quando fizemos parte do elenco do longa-metragem *Em 97 era assim*, do cineasta Zeca Brito, rodado em Porto Alegre. Quando soube que ele estudava na Uergs em Montenegro procurei-o e, mais tarde, Rodrigo e eu passamos a dividir apartamento. Em nossa casa, no Edifício Alvorada, conversávamos muito sobre o que acreditávamos e ambicionávamos sobre o teatro, valores estéticos, ideológicos, dramatúrgicos e profissionais. Assim fomos reconhecendo nossas vontades parecidas, de nos engajarmos em um teatro que fosse político, buscando pensá-lo como ferramenta social.

Mas naquele tempo – que parece ter se passado há décadas – eu trazia comigo o brilho nos olhos de quem desejava mudar o mundo e acreditava que o Teatro era o caminho para isso. Que o meu Teatro pudesse ser parte de uma revolução cultural capaz de transformar de vez a realidade. Cheguei cheio de certezas, cheio de vontade de integrar quantos projetos pudesse e muito motivado a me envolver com a política estudantil da universidade. Hoje, após o isolamento social decorrente dos surtos da pandemia do coronavírus, olho pra trás e percebo que muitas das minhas certezas se tornaram dúvidas, o fogo daquela fé de que o mundo poderia ser diferente através do teatro abrandou-se. Não porque deixei de acreditar no teatro, e sim porque, entre dúvidas e conhecimentos, assumi um olhar de quem compreende que não há um Teatro com T maiúsculo, capaz de grandes façanhas, e sim que existem teatros, no plural, feitos por pessoas, pessoas que têm interesses.

Tornei-me um pouco mais pessimista, talvez mais realista, sem romantizar um teatro que é mágico e poderoso por si só, mas consciente de que uma postura inquieta, crítica, política, pedagógica, amorosa, aliada à prática e ao conhecimento teatral, assim como a políticas públicas populares e de descentralização da cultura, podem provocar alguns grupos de pessoas, pessoas que têm interesses, em questionar a realidade em que se encontram.

Mas – nossa! – como tem sido difícil seguir acreditando, mesmo com "todo" o conhecimento teórico, mesmo estando rodeado de pessoas que pensam parecido comigo. Durante quase dois anos fiquei distante da prática teatral, distante do público, tentando fazer

o tal do "teatro online" que nem parece teatro. Me sentia estagnado, parado no tempo, produzindo muito pouco, quase nada, e, mesmo assim, sentia-me muito cansado. Não conseguia mais escrever como quando estava no início do curso, passei a ter mais dificuldade em me comunicar, me fazer entender, e foram tornando-se cada vez mais raros os momentos em que sentia aquele tesão de fazer arte, tesão em ser artista.

Conforme fui voltando à ativa, devagarinho e cheio de receios e medos, fui tentando encontrar novamente o gás e a chama que me motivavam a seguir em frente no passado. E sinto que estou encontrando resultados desta busca junto ao grupo de teatro que formamos em 2019, cujos artistas integrantes também compõem o elenco da peça que faz parte desta minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso: nosso diretor Rodrigo, o ator Lucas Soares, a atriz Rafaela Fischer e eu. Em 2019 criamos o espetáculo A Válvula, para ser apresentada em um bar, o Bar do Nito, o que nos levou ao princípio da descoberta de uma linguagem cênica que passamos a buscar e experimentar em nosso processo de criação, que adapta elementos do teatro épico narrativo a fim de ultrapassar e esmaecer as barreiras entre ator e espectador no espaço alternativo e específico de um bar, abusando da sátira e do humor, em uma atmosfera que beira o farsesco. A comicidade que buscamos é muito calcada na paródia e na ironia, elementos cômicos que considero potentes e favoráveis à reflexão crítica por parte da plateia. Tenho bastante interesse na forma de um teatro que joga misturando épico e dramático, diálogo e narração, narrador e personagem, exaltando um caráter épico e político no teatro contemporâneo, forma que se faz fortemente presente em nossa encenação.

A Válvula, espetáculo adaptado do texto *O Mito*, de Lauro Cesar Muniz, no componente curricular Prática de Encenação Teatral⁴, dirigido pelo Rodrigo e orientado pela Professora Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli, estreou em 22 de novembro daquele ano no Teatro Therezinha Petry Cardona, em Montenegro, mas que foi originalmente criado para ser apresentado em um bar.

A peça contava a história do fictício senador Augusto Nobre, ídolo da direita brasileira, pregador da moral e dos bons costumes da família e dos cidadãos de bem, morto por uma válvula quente de TV introduzida em seu ânus num momento de extremo e brutal fulgor libidinoso com sua secretária. A peça pretende desconstruir a imagem de um herói

_

⁴ Ementa: Estudo de estilos e gêneros. Encenação e apresentação pública de um fragmento dramático sob orientação. Produção teatral

moralista, coerente e honrado, quando revela, em seu desenrolar, as mentiras, hipocrisias e imoralidades na trajetória de Augusto.

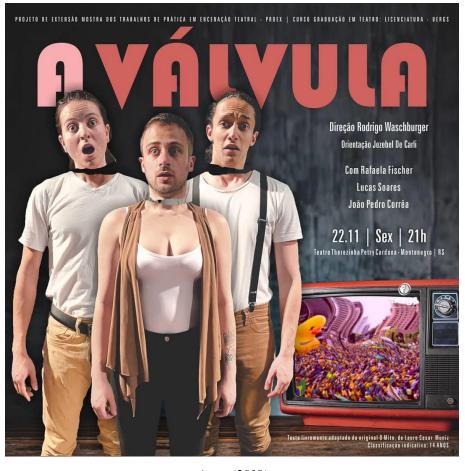


Figura 1 - Cartaz de A Válvula

Autor (2019)

Assim como n'A Válvula, Cabo Flop também discute a construção e, por consequência, a desconstrução do mito de um herói ilibado e sacralizado, mas de um ponto de vista bastante diverso. Traçando um paralelo entre Augusto Nobre e Cabo Roque, enquanto um era um herói vivo, político que construiu sua própria imagem de herói patriótico por interesses próprios para adquirir poder e influência, Roque é um herói vítima deste processo de sacralização, que foi transformado em herói a contragosto, por interesses de um grupo de pessoas que se beneficiariam com o fato de a cidade ter sido o berço de um herói, o que atrairia turistas e, claro, dinheiro e influência.

Consequentemente, o grupo formado por Rodrigo, Rafaela Fischer, Lucas Soares e eu, irrompeu desse processo de criação d'*A Válvula*, que evidenciou a vontade em comum que

tínhamos de fazer um teatro político sem ser panfletário, de criticar e praticamente debochar da realidade, usando do humor, da sátira e do sarcasmo para criar situações de estranhamento ao público, provocando-o a refletir sobre sua ideia de ídolos e ideologia. Neste ínterim, desenvolvemos uma relação complexa de parceria e cumplicidade, em cena e fora dela, alcançando uma maravilhosa comunicação e a liberdade para propor e jogar de forma muito natural e espontânea.

Naquela encenação experimentamos bastante a narração e as noções do ator rapsodo, bem como a musicalidade e a epicidade potencializadas pela relação com o público e o espaço – discorrerei mais profundamente sobre estes conceitos no decorrer deste trabalho. Esta experiência como um ator que narra o teatro me motivou a pesquisar, inicialmente, sobre o ator rapsodo e o teatro épico, por achar que estes conceitos se relacionam muito bem com a atmosfera do bar.

Todavia, com o decorrer do processo de criação de *Cabo Flop: de um povo heroico* o brado repugnante, espetáculo teatral fruto desta pesquisa em atuação, fui percebendo a forte presença e a importância do jogo teatral no nosso trabalho, bem como em minha trajetória artística. Quando estamos juntos em cena, o jogo se destaca em nossa forma de fazer teatro e quase se sobressai ante a narrativa e os elementos nas situações apresentadas, gerando momentos interessantes e espontâneos. Portanto, diante disso, tomei a decisão de dedicar esta pesquisa de trabalho de conclusão de curso a este jogo teatral, à sua retomada e ao reencontro com a prática e a confiança, à instauração e ao desenvolvimento do jogo como estado de cumplicidade entre meus colegas e eu para criação da cena, abordando, no meio e por meio disso tudo, os conceitos que considero interessantes para a construção de nossa linguagem cênica, tais como a rapsódia e o épico. Falarei também, brevemente, dos jogos de teatro usados para fins pedagógicos, mas neste trabalho me interesso principalmente pelo estado, a atitude de foco e entrega que encontramos por trás do jogo, o fio de tensão que liga os atores jogadores entre si e o público.

Tem sido bastante desafiador e ao mesmo tempo prazeroso voltar a pensar e fazer teatro presencial após mais de dois anos de pandemia, quando as relações passaram a acontecer de forma majoritariamente virtual, quando o olho no olho sem o intermédio de câmeras e telas tornou-se raro e o contato físico contraindicado. É desafiador, pois, de certo modo, me acostumei com este formato de comunicação virtual, me apeguei ao distanciamento, à escassez de contato, às barreiras que construí para me proteger e me isolar do caos do cenário mundial assustador que se apresentava. E prazeroso, pois nem eu sabia a

saudade e o desejo que sentia em estar reunido com colegas e amigos nos ensaios, aulas, reuniões e, claro, em cena. Voltar a criar, improvisar e atuar presencialmente tem sido bastante difícil, sinto que estou reaprendendo, revisitando os conhecimentos práticos, me reacostumando ao jogo teatral.

Estar de volta à cena na estreia de Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante no Bar do Nito foi uma experiência de muito aprendizado e de grandes realizações, e é a este acontecimento teatral que conclui e ao mesmo tempo, paradoxalmente, dá início a uma trajetória de pesquisa e prática, que dedico a escrita deste trabalho, que optei por dividir em cinco capítulos: "Aquecimento", este primeiro capítulo onde se encontra a atenção do querido leitor, que relata brevemente minha trajetória e algumas das razões que levaram às escolhas que foram tomadas neste processo; "Sobre o Jogo e o Jogar", onde disserto, baseando-me em diferentes autores, sobre o jogo teatral e suas qualidades e características, expondo diferentes formas em que o jogo se manifesta, bem como o que eu entendo por "jogo", partindo das minhas experiencias e sensações de como ele acontece no meu corpo, além de refletir sobre a forma com que ele se manifesta entre os atores que integram o grupo; "O Teatro do Bar do Nito", neste capítulo diserto sobre o Bar do Nito, local onde estreamos a peça. Falo do espaço, do jogo proveniente da relação próxima com o espectador, da disposição da plateia, da diversão e da festividade, do encontro e da experiencia de encenar em um bar; "A Encenação de Cabo Flop", onde constam alguns relatos dos ensaios e do processo de criação do espetáculo, escolhas estéticas, o desenvolvimento das figuras que transitam entre os atores, bem como jogos e exercícios que levaram às cenas. Também falo sobre a escolha do texto O Berço do Herói de Dias Gomes, o caráter épico, o tema do desmoronamento de um mito, a construção e institucionalização de um herói e os diferentes interesses por traz disso; O capítulo final, convenientemente denominado "Considerações finais", é onde tento ponderar sobre o desenvolvimento desta pesquisa, os resultados, as expectativas e as sensações. E onde, por fim, teço um relato sobre a estreia, falando da receptividade do público no espaço, refletindo a respeito do processo de criação como um todo e da troca entre os artistas que compõem o grupo, de como o jogo apresenta-se na encenação.

2. SOBRE O JOGO E O JOGAR

Quando penso no jogo teatral acontecendo entre atores em uma cena, gosto de imaginá-lo como um jogo de passes de bolinha. Quando estou jogando uma bola com um ou mais colegas devo sempre estar atento a no mínimo dois fatores: ao fazer o lançamento preciso ter certeza de que alguém conseguirá apanhá-la, para isso devo prever a trajetória e estabelecer o destino; quando for recebê-la preciso estar focado na trajetória da bola, para acertar o tempo de reação necessário para apanhá-la sem deixá-la cair. Portanto, para que isto funcione, deve haver um ajuste fino de cumplicidade entre os jogadores, que devem dedicar-se inteiramente à tarefa de não deixar a bola cair, caso contrário o jogo se acaba.

Assim como no jogo da bolinha, o jogo em cena exige um estado de concentração semelhante. E penso que os fatores que tornam interessante o jogo entre os atores são os mesmos do jogo da bolinha: a atenção, a disponibilidade, a cumplicidade, a tensão e o prazer, independentemente da quantidade de repetições de lançamentos. É o breve momento de tensão em que a bolinha fica suspensa no ar enquanto desenha uma parábola até as mãos do outro jogador. É o risco e a espontaneidade a cada proposta e resposta. Conforme afirma o professor de estudos teatrais francês Jean-Pierre Ryngaert:

A capacidade de jogo de um indivíduo se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte. Essa capacidade se apoia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação. (RYNGAERT, 2009, p. 54)

Isto é, quando jogamos em cena, o que torna interessante aquele acontecimento não são simplesmente as palavras, os gestos ou o virtuosismo, mas a sensação de reinvenção do próprio movimento no momento da execução, influenciado pelas relações propostas pelo público, pelo espaço e pelos colegas de cena.

Tratando-se do nosso trabalho, consigo ter ali esta sensação de reinvenção quando ensaiamos ou encenamos alguma cena. Quando estamos ensaiando uma cena que já fora bem marcada e decorada, ou seja, que já temos domínio sobre ela, podemos nos dar a liberdade de desapegar das marcas, elas estão ali também para que joguemos com elas. Desapegando das marcas e daquilo que foi decorado podemos brincar com a cena de modo a surpreender o público e, principalmente, nossos colegas, com reações e pequenas propostas

espontâneas e muitas vezes minuciosas, que proporcionam uma sensação de que cada movimento é reinventado ali mesmo durante o jogo.

Mas, afinal, o que é o jogo? Penso que seja difícil e até injusto definir um único significado para o jogo, nem no meio do teatro nem tampouco em seu sentido mais amplo, que envolve tanto o comportamento humano quanto animal. Segundo o professor e diretor teatral estadunidense Richard Schechner:

É muito difícil pôr a mão sobre o jogo e defini-lo. É um estado de ânimo, uma atividade, uma erupção espontânea. Às vezes está sujeito a regras, outras vezes é muito livre. Tudo o invade. Todos jogam e a maioria se diverte assistindo aos outros jogar; seja formalmente no teatro, nos esportes, na televisão, nos filmes; ou informalmente, em festas, no trabalho, na rua, nas quadras. O jogo pode subverter os poderes instituídos como acontece na paródia ou no carnaval, ou pode ser um poder cruel, amoral, descrito por Gloucester de Shakespeare quando exclamava "Como as moscas são para os meninos do estábulo, somos para os deuses, / Nos matam por puro esporte" (SCHECHNER, 2012, p. 151)⁵

O jogo é abstrato e difícil de definir e significar, também é ingrato o esforço de tentar listar todas as formas que o jogo tem para se manifestar. Mas, para construir um panorama do que investiguei sobre o jogo neste processo de pesquisa e seu papel neste trabalho, traçarei um breve levantamento de algumas interpretações do significado de jogo no teatro e nas relações.

Para começar, é importante termos nítido que a existência do jogo remonta a noções muito mais antigas que o teatro e o próprio humano. Como afirma o historiador e linguista holandês Johan Huizinga, bem no início de seu livro *Homo Ludens*:

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência,

_

por mim.

⁵ "Es muy difícil ponerle la mano encima al juego o definirlo. Es un estado de ánimo, una actividad, una erupción espontánea. A veces está sujeto a reglas, otras veces es muy libre. Todo lo invade. Todos juegan y la mayoría de las personas disfrutan mirando a los otros jugar; ya sea formalmente en el teatro, los deportes, la televisión, las películas; o informalmente, em fiestas, em el trabajo, en la calle, em los terrenos de juego. El juego puede subvertir los poderes instituidos como sucede em la parodia o en el carnaval, o puede ser un poder cruel, amoral, el que describía el Gloucester de Shakespeare cuando exclamaba: "Como moscas para los mozos de establo, somos para los dioses, / Nos matan por hacer deporte" (SCHECHNER, 2012, p. 151) – Traduzido

a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. (HUIZINGA, 2000, p. 5)

Neste trecho Huizinga quer nos dizer que o jogo se faz presente não apenas na natureza humana, mas na natureza como um todo. Ele faz parte, como uma peça fundamental, do funcionamento da evolução dos animais. É uma forma prazerosa, desenvolvida por meio da seleção natural, onde os filhotes das mais diversas espécies simulam e, de algum modo, "treinam" para diversas situações que podem ser determinantes para a sua sobrevivência. Como os cachorrinhos, que quando brincam simulam uma briga, onde ambos seguem convenções naturalmente estabelecidas de não ferir o amiguinho, treinam seus corpos e cérebros sobre como podem agir em situações de perigo ou conflito.

Já no caso das crianças, penso que a brincadeira não exerça uma função de treinar, mas sim de experimentar. Enquanto a criança brinca ela aprende sobre o seu corpo, seu modo de pensar, interagir, propor e responder, inventando e experimentando situações e resoluções, mas este processo durante a brincadeira não acontece de forma consciente, assim como para o cachorrinho, a criança brinca porque o brincar é uma realidade presente. De acordo com Ryngaert:

O jogo facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente. Ele se caracteriza pela concentração e engajamento (o jogador seria uma espécie de sonhador acordado), mas permite o afastamento rápido dos protagonistas em caso de necessidade, isto é, se esses forem ameaçados pela angústia. (RYNGAERT, 2009, p. 39)

Agora, vale lembrar que existem diferentes formas de praticar esta experiência de jogar. Olhando o jogo do ponto de vista comportamental, observando tanto o comportamento humano quanto animal, Schechner, em *Estudios de la representación*, afirma a existência de três tipos diferentes de jogo: o locomotor, que envolve ações de movimento simplesmente pelo prazer de praticá-las, como correr, saltar, fazer acrobacias, etc.; o objetal, que é brincar e jogar com qualquer outra coisa alheia ao próprio corpo; e o social, que envolve um segundo jogador, ou mais, o que pode ser apostar uma corrida, brincar de lutinha, esconde-esconde, teatro, etc. (SCHECHNER, 2012, p. 167). É claro que estes tipos frequentemente se mesclam e se combinam, como quando uma dupla de cachorros disputa por um mesmo brinquedo como em um cabo de guerra, ambos estão brincando com o brinquedo e, ao mesmo tempo, exercitam um jogo social.

Também segundo os estudos de Richard Schechner, do ponto de vista da etologia, que é a ciência que estuda o comportamento animal e sua evolução,

[...] o ato de jogar acontece quando há suficiente energia metabólica, um nível baixo de estresse, uma necessidade de estimulação e a inteligência suficiente para administrar sequencias complexas de comportamento improvisado em algum grau. (SCHECHNER, 2012, p. 167)⁶.

Schechner também aponta, nos animais, certos comportamentos rituais, notando que é muito comum identificarmos rituais repetitivos em algumas espécies, como abelhas, aves e peixes, e traça uma relação entre o jogo e o ritual no ponto de vista teatral: enquanto o ritual contribui à representação com padrões e repetições estabelecidas, ou seja, com sistematização da ação, o jogo envolve o comportamento exploratório, a criatividade e a construção de um mundo (SCHECHNER, 2012, p. 169).

Todavia, o jogo, ainda que se caracterize pela livre exploração e à atitude criativa, normalmente envolve uma série de regras e princípios estabelecidos de acordo com a atividade. Segundo Huizinga:

Todo jogo tem suas regras. São estas que determinam aquilo que "vale" dentro do mundo temporário por ele circunscrito. As regras de todos os jogos são absolutas e não permitem discussão. Uma vez, de passagem, Paul Valéry exprimiu uma ideia das mais importantes: "No que diz respeito às regras de um jogo, nenhum ceticismo é possível, pois o princípio no qual elas assentam é uma verdade apresentada como inabalável". E não há dúvida de que a desobediência às regras implica a derrocada do mundo do jogo. O jogo acaba: O apito do árbitro quebra o feitiço e a vida "real" recomeça. (HUIZINGA, 2000, p. 12)

Numa brincadeira de crianças há sempre uma série de regras, que possibilitam que o jogo continue prazeroso e justo para todas as partes, podendo ser estabelecidas de modo formal ou naturalmente, no decorrer do jogo. Do mesmo modo, nas brincadeiras dos animais, que evitam machucar uns aos outros quando simulam alguma luta com mordidas e patadas, há a convenção natural de certas regras, mesmo que estas não sejam formalmente estabelecidas.

No teatro, um conjunto de regras não necessariamente determinadas envolvem tanto os atores em cena, que precisam, para que o jogo se mantenha, de cumplicidade, confiança

_

⁶ "[...] el acto de jugar sucede cuando hay suficiente energía metabólica, un nivel bajo de estrés, una necesidad de estimulación y la inteligencia suficiente para manejar secuencias complejas de comportamiento improvisado em algún grado." (SCHECHNER, 2012, p. 167) – Traduzido por mim.

e concentração, quanto o público, que deve poder perceber as regras e convenções do jogo, tornando-se cúmplice do que está acontecendo ali, e assim conseguir acompanhar o jogo com interesse. Para o pesquisador francês de teatro Patrice Pavis (2011, p. 220) "[...] não há representação teatral sem cumplicidade de um público, e a peça só tem possibilidade de "dar certo" se o espectador jogar o jogo, aceitar as regras e interpretar o papel daquele que sofre ou daquele que se safa."

Agora que voltamos a falar de teatro – não que o teatro seja desprendido de estudos do comportamento animal, muito pelo contrário – podemos direcionar nosso foco aos modos em que o jogo dos atores acontece, mais especificamente os atores do nosso grupo, e sobre como o espaço e as relações podem ser preparadas em benefício do jogo.

Segundo Pavis (2011, p. 219), o termo "jogo" em teatro pode ser aplicado à própria arte do ator e à atividade teatral, assim como às práticas educacionais coletivas que buscam por meio do aspecto lúdico exercitar o engajamento do indivíduo no aqui e no agora, o que se pode chamar de estado de jogo. Em alguns idiomas a palavra "jogo" confunde-se com a própria prática teatral, como no inglês, onde tanto o jogo quanto a peça se traduz *play*, no francês, *jeu* pode ser aplicada à arte do ator, podendo ser traduzida como atuação ou interpretação, ou no alemão, onde *spielen* quer dizer "jogar" e da origem ao termo *schauspiel*, "espetáculo", enquanto os atores são chamados *Schau-spieler*, "jogadores do espetáculo".

O jogo é o cerne da arte do ator, mas, para jogar genuinamente, este ator deve desapegar de seu ego e se colocar inteiramente no aqui e no agora, dedicando todo seu entusiasmo naquele jogo, como se contasse uma mentira e lutasse por ela até a morte.

Este desapego do ego é parte integrante do que o professor Ramiro Bicca Silveira, diretor gaúcho de teatro e atualmente professor na East 15 Acting School, da Universidade de Essex, na Inglaterra, denomina "estado de jogo", em sua tese de doutorado *Teatro Playground: o jogo como metodologia processual de ensaio:*

O deslocamento do ego do ator para fora do personagem representado aponta uma das principais características do Teatro Playground: a concretização da personagem que joga, do ator enquanto alguém "em estado de jogo". Um ser que, segundo Gaulier, percebe que "tudo é falso, exceto nossa imaginação... que é bastante frágil. Ela nasce do jogo e morre na realidade". E para que a verdade desejada não se dissipe na fragilidade de sua matéria prima (imaginação), necessitamos de recursos para ampará-la. E para que isso aconteça, permitimos ao ator o entendimento de suas funções e responsabilidades como criador em um mundo aberto à criação. Esta premissa reverbera em todo o percurso sugerido pelo

Teatro Playground: o jogo relacionado com o estado primeiro do homem, a criança que livremente experimenta relações que a coloca em alerta, divertindo-se com possiblidades infinitas de ação e reação, pautadas apenas na lógica consensual ao universo criado/experimentado. (SILVEIRA, 2014, p. 36)

É desse estado de jogo, que remete à criança que experimenta relações e explora possibilidades, divertindo-se com isso, que me refiro quando menciono o modo de criação e atuação do nosso grupo de teatro. Quando estamos na sala de ensaio, no nosso caso, no Bar do Nito, estabelecemos juntos a convenção de que ali é declarado o início de uma grande brincadeira.

Em um grupo de pessoas que não se conhecem ou que não tem o costume de trabalhar e criar juntas, é preciso um grande período de preparação para que seja estabelecida a cumplicidade e a confiança necessária para que o jogo aconteça e para que haja estado de jogo. Existem inúmeros exercícios e jogos que estimulam este estado e buscam conectar os participantes no aqui e no agora. Utilizamos alguns em nossos encontros para aquecer e estabelecer o estado de jogo em nós e entre nós.

Um desses jogos é o Zip-Zap-Iha: dispostos em círculo os participantes lançam a "energia do jogo" uns aos outros, por meio de um movimento que se baseia em bater uma palma na direção de outro jogador, mas como se dessa palma fosse encadear-se uma corrida, isso enquanto entoa um sonoro "ZIP". Desse modo os jogadores devem ir trocando esta energia, sendo que se deve falar "ZIP" quando lançar para alguém que está ao lado, "ZAP" ao lançar para alguém à sua frente e "IHA" para bloquear um lançamento, obrigando o jogador a trocar o sentido do "ZIP" ou escolher outro jogador para lançar seu "ZAP". Acho importante frisar que, quando um dos jogadores erra a palavra ou o movimento, o jogo não deve ser interrompido, mesmo com o erro os participantes devem tentar a todo custo manter o ritmo da energia, até que os erros se tornem cada vez menos frequentes. Este jogo funciona bem para preparar o espaço e aquecer os corpos para o jogo.

Outra atividade de aquecimento praticada pelo nosso grupo é a troca de lançamentos de bolinha. Como já mencionei no início deste capítulo, relaciono muito o jogo da cena com esta atividade. É simplesmente um ator jogar uma bolinha um ao outro, parado ou se deslocando pelo espaço, evitando ao máximo deixá-la cair, contando a cada lançamento até que determinado número de lançamentos seja atingido. Este jogo é interessante pois ele começa bastante simples, mas, conforme vamos alcançando um número alto de lançamentos, a tensão entre os jogadores vai aumentando, de modo a conectá-los cada vez mais no objetivo de alcançar o maior número possível de lançamentos sem deixar a bola tocar o chão. À

medida que o jogo se desenvolve, e os corpos dos jogadores vão se acostumando com o movimento de lançar e receber a bolinha, é interessante cada um ir experimentado desafiar a si mesmo e executar estes movimentos de formas diferentes, acrescentando mais risco e, desse modo, mais tensão à prática, o que torna o jogo mais interessante.

Como dito acima, em um grupo de pessoas que não tem o costume de jogar entre si, é preciso muita preparação para que se estabeleça a confiança, a cumplicidade e a concentração necessária para o jogo. No caso do nosso grupo, onde já há uma forte relação de amizade e parceria decorrente de nossos processos anteriores, um breve jogo como esse, após alguns alongamentos e aquecimentos em conjunto, costuma funcionar para que estejamos minimamente preparados e concentrados para então começarmos a jogar e experimentar a criação. Também a familiaridade com o espaço em que a criação acontece influencia bastante para proporcionar uma boa atmosfera de jogo. O nosso espaço, a nossa casa, é o Bar do Nito.

Ao decorrer do capítulo *A Encenação de Cabo Flop* discorrerei em mais detalhes sobre nossas práticas durante os ensaios no bar, e como fui, junto de meus colegas, buscando sustentar o prazer e a espontaneidade em jogar em cena.

3. O TEATRO DO BAR DO NITO

Desde os ensaios e as primeiras apresentações d'*A Válvula*, o Bar do Nito passou a ser a nossa casa, o espaço que abrigaria os trabalhos e as criações do nosso grupo, e para o qual dedicaríamos nossas encenações. É um espaço cultural vibrante e potente, onde podemos experimentar uma relação com o público que é muito diferente da configuração palco e plateia que temos em espaços convencionais. É uma atitude muito distinta, tanto para o espectador quanto para o ator.

O bar fica localizado no bairro Auxiliadora, na cidade de Porto Alegre, na esquina da Avenida Coronel Lucas de Oliveira com a Rua Felipe Neri, uma região nobre da cidade, que abriga um grande número de restaurantes e bares da capital, contando também com moradias de alta densidade e também alto custo. É um local normalmente frequentado por um público de classe média e alta, que atrai principalmente aqueles que se interessam pela música popular brasileira, samba, pagode e comidinhas de boteco.

Fundado em 1992 pelo violonista Nerci Padilha, o Nito, o bar adquiriu prestígio pela qualidade do serviço, espaço e pela boa música que sempre compôs o ambiente boêmio do Bar do Nito, principalmente pelas mãos do próprio Nito, que ainda toca em algumas noites no bar. Mais tarde, quem assumiu a propriedade foi o ator, diretor e produtor cultural Fernando Waschburger, atual dono e idealizador da proposta de transformar o Bar do Nito em um espaço de teatro e, assim, desde 2017, o lugar tornou-se uma casa de espetáculos que atrai um público bastante diverso daquele que frequenta os espaços convencionais de teatro, explorando uma outra forma do ator se relacionar com o público e vice-versa.

O espaço do bar configura-se da seguinte maneira: uma porta posicionada ao canto, voltada para a quina da esquina, dá a entrada ao salão; há um tablado no centro que mede mais ou menos três por quatro metros — nos dias de espetáculo este espaço central fica vazio e as mesas e cadeiras ficam posicionadas em torno deste tablado. Ao lado esquerdo da porta de entrada, junto à parede, há um pequeno palco, onde normalmente ficam os músicos e, no nosso caso, os atores em algumas cenas. Ao fundo deste primeiro espaço, diametralmente oposta à entrada, há uma rampa que leva ao segundo espaço. Um corredor estreito leva até os banheiros e há dois acessos à direita. O primeiro leva a uma espécie de elevado, onde há o balcão do bar e mais mesas e cadeiras, e é também onde fica posicionada a mesa de operação de luz. Este espaço é limitado por uma balaustrada que divide esta área mais alta e

o salão mais baixo. O segundo acesso à direita no corredor leva ao lado de trás do balcão, aos frízeres e à cozinha. O bar é decorado com quadros de desenhos representando personalidades da música popular brasileira; nas paredes que ficam atrás do palco do salão há uma pintura representando uma vila com algumas casinhas que, com suas janelas e portas abertas, são ladeadas por um morro. Também há uma área externa na calçada da Rua Felipe Neri, onde há mais mesas e cadeiras posicionadas em volta de uma bela árvore de sibipiruna, aos que preferem beber e comer ao ar livre.

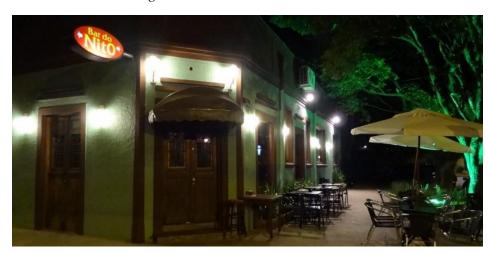


Figura 2 - Fachada do Bar do Nito

Fernando Waschburger (2020)



Figura 3 - Interior do Bar - tablado

Fernando Waschburger (2020)

Figura 4 - Interior do Bar - palco



Fernando Waschburger (2020)

A cena no bar acontece em um formato semelhante a uma semiarena, onde os espectadores, sentados às mesas, têm uma visão bem próxima da cena que acontece no tablado central e no palco ao fundo. Nesta configuração o público se encontra extremamente próximo dos atores em cena, por conta disso buscamos aproveitar ao máximo essa proximidade, convidando o espectador a ser um cúmplice da encenação, demolindo a quarta parede e jogando individualmente com o espectador. O tempo todo que estamos em cena utilizamos o artifício da triangulação com o público, isto é, alternamos o olhar entre o colega de cena e o público, com o diferencial de que, estando em um ambiente menor, com o público realmente bem próximo e com as luzes acesas, conseguimos olhar diretamente nos olhos de alguém do público, dialogar com o público por meio do olhar, ou até mesmo comentando a própria cena com o espectador, encorajando-o a criticar aquela situação e/ou personagem.

Acredito também que a própria atitude ou comportamento do espectador quando vai assistir a uma peça de teatro em um bar seja muito diversa da que presenciamos ou vivemos em espaços convencionais. Para falar dessa atitude gosto de associá-la, mesmo que brandamente, ao conceito que o dramaturgo e teórico teatral alemão Bertolt Brecht utilizava para descrever o espectador-fumante, segundo a pesquisadora teatral brasileira Francimara Nogueira Teixeira:

O espectador é um elemento tão importante quanto os demais que compõem o espetáculo. Depende de sua recepção favorável ou não o sucesso de determinado texto em cena. O espectador-fumante espera, como qualquer outro, divertir-se. Mas diferente do espectador comum, o fumante não renuncia ao seu comportamento habitual quando entra no teatro, o mantém e o impõe, exigindo do

ator uma espécie de representação que considere a ele, espectador, em sua atividade. O "teatro enfumaçado", como Benjamin denomina o teatro épico, é o teatro onde o espectador não precisa se privar de sua atitude habitual — pode continuar fumando, por exemplo — já que ela é, além do mais, instigadora para o trabalho do ator. Nesta atitude reside também uma outra concepção de diversão: não a buscada através do gozo tranquilizante da ópera culinária, mas sim aquela própria da incitação prazerosa que a reflexão provoca. (TEIXEIRA, 2003, p. 44)

Claro que o espectador é proibido de fumar no interior do Bar do Nito, o que nos obriga a ressignificar e até reinventar este conceito de Brecht. E acredito que, ao ter Brecht e o teatro épico como referência em qualquer criação, o mais correto a se fazer é sempre buscar reinventar seus conceitos, adaptando-os à nossa realidade, ao contexto em que nós e esta peça estamos inseridos. A encenadora e iluminadora paulista de teatro Cibele Forjaz afirma, em uma entrevista dada em 2016 ao Jornal do Comércio, que "Ser fiel a Brecht é tentar sempre reinventá-lo para o seu momento histórico e para o mundo que você vive" (CALDAS, 2016). Penso que o espectador do bar pode associar-se a este espectador-fumante porque assiste ao espetáculo enquanto bebe uma cerveja, come uma batatinha e desfruta de um espaço cuja principal função, da qual abusamos ao utilizá-lo para nosso evento teatral, é o encontro. Isto possibilita que se quebre completamente a ilusão, não há naturalismo, tudo é teatralizado e o espectador não acompanha a encenação num estado de quase transe como em uma caixa preta comum, ele assiste com o desprendimento de quem também executa uma atividade própria paralela, o que é favorável à crítica, pois o envolvimento deste espectador se dá apenas em parte.

Outro ponto muito estimado no âmbito da nossa criação é a musicalidade da cena, algo que acredito também ser potencializado pelo espaço do bar, por já ser um espaço auspicioso à música, onde quase todas as noites há apresentações ao vivo. Penso que o público do bar esteja também bastante aberto e interessado em elementos musicais, o que acredito que pode servir como uma ferramenta que ajuda a manter a atenção do espectador ao que acontece em cena. Como já dito acima, nos baseamos em alguns elementos do teatro épico de Brecht, que possui certos conceitos a respeito da musicalidade da cena. De acordo com o crítico e teórico alemão de teatro brasileiro Anatol Rosenfeld: "[...] a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória." (ROSENFELD, 2019, n.p.). A música, deste modo, não tem uma função de criar uma atmosfera ou agregar um clima imersivo à cena, mas sim servir como mais um elemento narrativo, que auxilia na construção da crítica. Discorrerei mais sobre esta

musicalidade que buscamos e os artifícios que utilizamos para construí-la, assim como sobre o jogo com a plateia e o espaço do bar, no decorrer do capítulo seguinte, onde desenvolvo mais a respeito do nosso processo e nossos procedimentos práticos de criação.

4. A ENCENAÇÃO DE CABO FLOP

É evidente para mim que nosso processo de criação foi se desenrolando de modo mais lento do que gostaríamos. Considero isso – e meus colegas concordam comigo – uma consequência dos dois anos que passamos distantes da sala de ensaio e de qualquer processo coletivo presencial. Como já dito anteriormente, sinto que estamos tendo que nos reacostumar ou nos readaptar à prática, à presença, à construção cênica e, claro, ao jogo.

Demos início aos nossos encontros periódicos no final de março deste ano de 2022, primeiramente reunindo ideias e expectativas, começando a pensar em como construiríamos a dramaturgia da peça que estamos criando. Neste primeiro momento não tínhamos feito ainda a escolha do texto, pretendíamos escolher algumas histórias, entre elas a que contamos na peça *A Válvula*. O plano inicial era montar uma peça que contasse três ou mais histórias que se relacionassem ao tema abordado na nossa encenação, que envolve a dessacralização de um mito, a desconstrução de um herói moral, patriótico, honrado e idolatrado. Ao passo em que se desenrolam, essas histórias seriam entrecortadas por intervenções baseadas em manchetes e publicidade de época.

Assim sendo, o primeiro método para busca dessas histórias e intervenções deu-se por meio da pesquisa em jornais antigos, precisamente aqueles cujas datas correspondem às datas em que ocorreram alguns dos numerosos golpes militares empreendidos na América Latina. Escolhemos essas datas pois cogitávamos buscar outros acontecimentos – que, obviamente, pudessem ser adaptados para a linguagem do teatro – que ocorreram no mesmo dia que tais golpes, pensando na banalidade diante da distância que existe entre a vida cotidiana e tais eventos marcantes que tanto interferiram no futuro de seus países, e cujas consequências são sentidas até hoje no espectro social, político e econômico.

Com isso pretendíamos traçar um paralelo com nossa situação durante a pandemia da Covid-19, quando, diante da ocorrência de algo gigantesco, capaz de transformar (pelo menos por um período) a vida como conhecíamos, nos víamos obrigados a adaptar nossas rotinas para dar continuidade às nossas vidas em meio ao cenário apocalíptico, quando tornou-se cotidiano seguir em frente mesmo recebendo todos os dias a notícia da morte de milhares de pessoas.

Visitamos o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa⁷, em Porto Alegre, onde encontramos vários materiais valiosos, reportagens policiais à beira do absurdo, conselhos amorosos, crônicas e charges políticas, além de propagandas antiquíssimas de elixires milagrosos contra toda sorte de problemas, de calvície a mau hálito, super mercados, prostíbulos, até algumas marcas famosas hoje em dia, como Leite Moça e Biotônico Fontoura.

Deste material tentamos criar cenas, explorando o artifício da narração e a hibridização de elementos dramáticos épicos, tentando desenvolver uma linguagem que lembrasse aquela utilizada antigamente nos diversos meios de comunicação, TV, rádio, jornal, etc.

Simultaneamente a este processo de pesquisa e criação, praticávamos exercícios de narração, buscando entender a linguagem narrativa e experimentando a oralidade. Fizemos isso por meio de alguns dos exercícios de narração publicados pela encenadora, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Nara Waldemar Keiserman.

A professora Nara Keiserman desenvolve uma pesquisa voltada, principalmente, às questões do ator rapsodo e era uma das minhas principais referências quando eu pretendia voltar minha pesquisa ao mesmo tema. Agora posso tecer um breve panorama do que é o rapsodo e qual e em qual medida ele estará presente em nossa encenação. De acordo com o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado pelo pesquisador, dramaturgo e diretor de teatro francês Jean-Pierre Sarrazac,

A noção [de rapsódia] está ligada de saída ao domínio épico: dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. [...] Caracteriza-se pela recusa do belo animal aristotélico, caleidoscópio de modos dramático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica. (HERSANT e NAUGRETTE, in SARRAZAC, 2012, p. 126).

Social.

-

⁷ O Museu da Comunicação Hipólito José da Costa é localizado em Porto Alegre, na rua dos Andradas e conta com um arquivo de cerca de oito mil títulos, datados desde o ano de 1827, em coleções completas de jornais e revistas. Apresenta também um acervo relacionado à imagem e ao som – fotografia, cinema, rádio, televisão e vídeo – resgatando parte da memória da publicidade e da propaganda, principalmente através de peças gráficas. O museu também guarda objetos e equipamentos que retratam a evolução tecnológica na área da Comunicação

Assim sendo, a voz do rapsodo é uma voz que vem com a crítica à própria narrativa, que narra os acontecimentos, mas também representa um poder exterior às personagens, pois carrega um comentário sobre a ação, e assim convida o espectador a se interrogar e refletir sobre a situação exposta.

Acredito que a presença do rapsodo, apesar de não ser ainda o tema principal deste trabalho, foi importante para nosso processo de criação. Na peça *A Válvula* utilizávamos o tempo todo a linguagem rapsódica. Penso que este tipo de atuação faça parte da nossa linguagem enquanto grupo, e, agora, procuramos desenvolver melhor este caráter em nosso trabalho por meio dos exercícios que mencionei.

Tais exercícios baseavam-se em narrar uma história pessoal, experimentando o gestual e a linguagem cotidiana. A pura experiência de contar a alguém algo que aconteceu conosco. Em seguida experimentamos contar essas mesmas histórias pessoais sem utilizar gesto nenhum, como se nossos braços estivessem amarrados ao longo do corpo. Fazer isso me deu a sensação de que a linguagem cotidiana tem muito a ver com o gestual. Sem as mãos acompanhando o pensamento temos a impressão de que a narrativa perde sua fluidez. Segundo a Professora Nara Keiserman:

[...] aqui que o ator começa a se aproximar de uma estética teatral que privilegia o significado do gesto e não a exuberância gestual; que em cena tudo é signo, ou seja, passível de leitura pelo espectador e assim o que não for significativamente importante, não deve ser feito. (KEISERMAN, 2011)

Fazendo este exercício pude perceber que tenho vários vícios de atuação que parecem ter origem em vícios do meu comportamento gestual cotidiano. Quando experimentamos transpor uma narração cotidiana para a linguagem cênica, analisando o gestual e o modo de falar criteriosamente, notamos como sobrecarregamos a fala com gestos desnecessários, que não têm significado e tampouco representam qualquer floreio ou enfeite estético ao movimento. São gestos vazios de mãos de um lado para o outro que não querem dizer nada, e quando aconteceu de eu perceber estes gestos no momento em que eu os executava, eles perderam toda a naturalidade para mim. Experimentando, em seguida, narrar a mesma coisa sem gesto nenhum, me senti atado e com dificuldade de manter a narrativa sem que ela reverberasse de alguma forma em meu corpo. Aí que começo a sentir os impulsos que vão surgindo, é quando percebo quais gestos vão se tornando necessários para auxiliar na narrativa e vou encontrando a postura deste narrador.

Após a prática com a economia de gestos experimentamos um jogo antigo em cima deste mesmo procedimento baseado em narrações: o jogo do Troca. Neste jogo, enquanto um dos jogadores narra a sua história, os demais têm o poder de intervir nesta narração com a palavra "troca", obrigando o narrador a mudar a última coisa que foi dita.

Este jogo do Troca rende sempre boas risadas e acaba levando as narrativas a situações absurdas e surpreendentes até para quem narra, mas, apesar de muito divertido, requer muita atenção, como qualquer outro jogo. Todos os jogadores devem ter a consciência de que estão jogando juntos, e que juntos devem dar o seu melhor para que a narrativa se desenvolva da maneira mais interessante possível. Se o jogador que tem o papel de intervir com a palavra "troca" utiliza este poder para atrapalhar o fluxo de pensamento ou para sabotar a narrativa do jogador narrador, está condenando o jogo ao fracasso, fazendo com que a história deixe de ser interessante, tornando-se truncada e chata. Quase do mesmo modo, o jogador narrador não deve pensar do ponto de vista da rivalidade entre narração e intervenção, de modo a tentar a todo custo impedir que o "troca" modifique os caminhos da narrativa, tampouco deve, a cada "troca", levar a um caminho completamente absurdo com o intuito de chocar ou provocar forçadamente o riso dos demais. Apesar de ser um jogo de intervenção e interrupção, o Troca é extremamente colaborativo. É um jogo que exercita a noção de cumplicidade em cena, onde todos os jogadores devem jogar em favor da narrativa, em favor do próprio jogo.

Continuamos por alguns dias tentando, por meio dos nossos jogos e através das reportagens de jornal que obtivemos no Museu da Comunicação, criar a dramaturgia do nosso espetáculo. A partir deste material conseguimos desenvolver uma cena, baseada em uma reportagem com a manchete "Maconheiro mata amante" e algumas transições baseadas nas propagandas de Leite Moça e Biotônico Fontoura.

A cena do Maconheiro era inspirada no datenismo⁸ televisivo. Nela um personagem âncora de telejornal chamado Antena chama a atenção do público sobre um caso violentíssimo causado pelo uso da "perigosa e diabólica ervinha do demônio". Antena, com um discurso indignado, conta que uma mulher foi assassinada por seu amante maconheiro, e pede para sua correspondente, que se encontra junto ao assassino, reproduzir a cena do

⁻

⁸ Termo cunhado por Jamilla Sarkis e Túlio Vianna, inspirado no jornalista paulista José Luiz Datena e sua forma relatar o noticiário: "O datenismo se tornou um estilo onipresente na TV aberta brasileira. Linguagem coloquial, transmissão ao vivo, plano sequência, músicas tensas, cenários simples, apresentadores populares e o uso desmesurado da imagem são apenas alguns dos elementos que, em conjunto, trazem aos programas sensacionalistas o tom de veracidade e autenticidade necessários para atrair a curiosidade e cativar os telespectadores." (SARKIS; VIANNA, 2014, p. 04).

assassinato. Nesta cena satirizamos a forma sensacionalista usada muito frequentemente nos telejornais especializados em reportagens policiais, que abusam de imagens e descrições de atos violentos e utilizam como munição um discurso altamente moralista e punitivista, bem como tentamos escrachar a visão deturpada que um determinado público tem sobre a droga maconha e seus efeitos, exagerando bastante o comportamento do assassino, que se torna extremamente violento e imprevisível ao fazer uso da droga.

Com a criação dessa cena senti que fomos encontrando o ritmo e o tom que procurávamos para nossa peça, contudo, conforme o andamento dos nossos encontros, percebemos que não teríamos tempo hábil durante o semestre para construir toda uma dramaturgia "do zero" baseando-nos no material coletado, tampouco para a construção da encenação com a forma e a qualidade que idealizávamos.

Ante a crise de – ler com voz de desespero - "não temos dramaturgia, como vamos trabalhar?" resolvemos buscar por textos dramáticos que pudessem conversar com o tema previamente estabelecido. Lembrei, então, da nossa primeira orientação com o professor Marcelo, quando nos reunimos no Bar do Nito. Neste dia Marcelo falou de diversas obras que poderiam ter relação com nossos desejos, entre elas a peça *O Berço do Herói*, de Dias Gomes.

Levei a proposta de montarmos este texto ao Rodrigo e, após uma leitura, ele concordou que a obra tinha muito a ver com aquilo que pretendíamos criar, principalmente por sua afinidade com *A Válvula*, na busca pela dessacralização da figura do mito do herói patriota.

O Berço do Herói foi escrita em 1963 pelo romancista, dramaturgo e roteirista baiano Dias Gomes, para ser encenada em 1965, porém acabou sendo censurada e proibida pelo governo militar. Foi transformada em telenovela em 1975 e foi mais uma vez mais uma vez proibida. Somente em 1985, uma nova versão no formato de audiovisual pode ir ao ar, se tornando um grande sucesso televisivo, a telenovela *Roque Santeiro*.

A peça conta a história de uma cidade de interior que se ergueu e alcançou algum progresso em razão do mito de um suposto herói militar, finado durante a Segunda Guerra Mundial.

Algumas semanas depois, mais próximos do final do processo, decidimos intitular nossa encenação de *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*. "Cabo Flop" em referência à patente de Roque na peça, mas somado ao termo *Flop*, expressão da língua inglesa frequentemente utilizada pela linguagem popular da internet, que costuma significar

"fracasso" ou "fiasco"; e "de um povo heroico o brado repugnante" em referência ao trecho "de um povo heroico o brado retumbante", contido no Hino Nacional brasileiro, representando o povo de Asa Branca, ironicamente chamado de heroico, bradando pela morte do falso herói Roque, a fim de manter a honra da cidade, que se apoia no mito inventado.

Tendo em mãos, finalmente, nossa dramaturgia, demos início à criação do espetáculo. Levando em conta que o texto possui mais de 170 páginas e treze personagens, a primeira coisa que fizemos foi selecionar as cenas que consideramos mais importantes e indispensáveis para a narrativa da história, descartando, assim, aquelas que julgamos não ter grande relevância aos nossos interesses com a dramaturgia, também abrindo mão de algumas personagens da peça.

Nossa peça teria, conforme planejamos, oito ou nove cenas, sendo que as primeiras apresentam e dão a cara da cidade, dos personagens e das relações ali existentes, depois a chegada de Roque, que gera o conflito principal da peça; neste desenlace as personagens buscam solucionar este problema sem prejudicar a imagem da cidade, o único jeito é matar Roque, acontecimento que encerra o espetáculo.

Deste modo, iniciamos os jogos de criação. Decidimos, então, direcionar o foco às três figuras principais do texto, Chico Malta, a Viúva Porcina e o Cabo Roque. Começamos tentando descobrir como estas figuras se deslocariam pelo espaço, como seria o andar e os trejeitos delas, exagerando bastante cada traço, tique ou esgar. O jogo consistia em deslocarnos pelo espaço imitando uns aos outros, um de cada vez, propondo uma atitude de cada uma das três figuras.

Este jogo de imitação foi se transformando em um jogo de dança, depois a dança deu lugar à intimidação, à vergonha, à malícia, ao medo, e assim fomos experimentando diferentes atitudes para essas três figuras e seus jeitos de andar e se portar em cena. Chico Malta foi adquirindo um corpo com a pélvis projetada para frente, uma leve corcunda e as mãos à cintura a fim de mostrar a fivela do cinto, cospe desdenhoso no chão e se desloca com um ombro mais à frente do outro; Roque tem um molejo de malandro ao caminhar, arruma o cabelo de forma vaidosa e ensaia movimentos de boxe em momentos aleatórios; Porcina caminha um pouco na ponta do pé, arrebitando o bumbum em um passo elegantemente forjado, deixando escapar expressões lascivas e debochadas.

Neste processo buscamos quase o tempo todo extrair comicidade do que estamos criando. Mesmo que a cena na dramaturgia original não seja cômica, pretendemos por meio

do humor gerar ou reforçar o distanciamento do público, aproveitando desta qualidade inerente do que é cômico de romper com a ficção e encorajar o olhar crítico. Para Pavis:

A mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação: o mundo fictício e o cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, colocase à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade. (PAVIS, 2015, p. 59)

Construídos os corpos destas três personagens começamos a pensar em adereços que facilitassem sua identificação. Chico Malta usa um chapéu, Porcina um véu de viúva e Roque luvas de boxe. Por escolha do grupo, para que pudéssemos construir melhor as particularidades de cada uma dessas personagens, optamos por torná-las fixas para cada um dos atores que as representarão: Lucas fará Sinhozinho Malta, Rafaela será a Viúva Porcina e eu o Cabo Roque.

A primeira cena que construímos foi a de abertura da peça. A dramaturgia propõe que se inicie com um coro cantando o anúncio da morte de todos os heróis, em seguida há, escrita em formato de roteiro cinematográfico, as cenas de Roque lutando na Itália, enfrentando os nazistas nas trincheiras.

Na nossa construção abrimos a cena com uma canção que compusemos em paródia à canção *Roque Santeiro* de Sá & Guarabyra, adaptando a letra e a melodia de forma a convidar o público a ouvir a história que será contada. Utilizamos da paródia neste caso como mais um artifício de um teatro distanciado. De acordo com Pavis:

A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia. [...] Ela cita o discurso original deformando-o; apela constantemente para o esforço de reconstituição do leitor ou do espectador. (PAVIS, 2015, p. 278)

Levando isto em conta, escolhemos parodiar a canção que servia de abertura para a novela por acreditarmos que grande parte do público reconhecerá em nossa versão a famosa melodia, porém não a letra, o que gerará um certo estranhamento, construindo desde o início da peça a atitude distanciada que procuramos. Eis nossa letra:

Dizem que o teatro tá morto Que não tem ninguém na plateia Por isso que estamos num bar com vocês Mas sei que ainda é vivente

Então nessa peça minha gente Nós vamos contar pra vocês: A história do Roque Santeiro Que diz o que, que diz o que? Que diz que morreu pela gente Morreu de que, morreu de que? Morreu fuzilado no front, Meu Deus, por que, meu deus, por que? É isso que vocês vão ver Com muita ironia e sarcasmo Deixando o pudor bem de lado Aconteça o que acontecer A história do Roque Santeiro Que diz o que, que diz o que? Que diz que morreu pela gente Morreu de que, morreu de que? Morreu fuzilado no front, Meu Deus, por que, meu deus, por que? É isso que vocês vão ver

Esta canção, cantada à capela pelo grupo, vai crescendo enquanto começamos a ocupar o espaço da cena. Ao final da canção todos se posicionam no palco ao fundo do salão. Rodrigo faz a voz de um radialista noticiando a morte de todos os heróis, aí entra uma das publicidades satíricas que criamos, inspiradas nas propagandas contidas nos jornais antigos coletados: "um oferecimento Cigarros White Wing⁹, todo o sabor do cigarro feito aqui em Asa Branca". Nisso entram duas figuras que são como os cerimonialistas da quermesse da cidade, anunciando a exibição de um filme em honra do grande herói.

A cena da exibição do filme foi criada por meio de um jogo de narração e execução literal do que é narrado. Enquanto o Rodrigo narra as ações de Roque na guerra, o Lucas, sendo Roque neste momento, representa cada situação de maneira exagerada e farsesca, e nós, a Rafa e eu, construímos a sonoplastia da cena, utilizando diversos objetos e instrumentos dispostos ao fundo. Nesta cena é possível ver com muita evidência a presença do jogo dramático na construção do nosso trabalho, ela funciona bem pela troca atenta e pela cumplicidade que existe entre narrador, ator e efeitos sonoros.

Após a exibição do filme, uma das figuras dos cerimonialistas volta à cena para anunciar a inauguração de um imponente monumento em memória do Cabo Roque. Este monumento é um dos poucos elementos cenográficos que optamos por colocar em cena, um boneco construído por mim, construção esta que foi muito prazerosa. Compramos pela

-

⁹ "Asa Branca" em inglês.

internet um boneco Max Steel velho e a partir dele fiz a customização de nossa estátua de Cabo Roque. Fixei as articulações do boneco e construí com biscuit e técnicas de modelagem o traje militar, um fuzil e a bandeira do Brasil que a estátua empunha, utilizando como referência fotos e desenhos da farda militar utilizada pelos soldados da força expedicionária brasileira na época da Segunda Guerra Mundial. A escultura mede mais ou menos trinta centímetros de altura, o que com certeza não configura um "imponente" monumento, fizemos esta escolha de utilizar um brinquedo como estátua de Cabo Roque a fim de gerar comicidade por meio desta quebra de expectativa por parte do público.



Figura 5 - Estátua de Cabo Roque

Autor (2022)

Esta figura que anuncia a inauguração da estátua, que eu represento e gosto de chamálo de Jubilão, é o exagero do saudosismo a este herói e à cidade, de forma muito piegas ele anuncia a grandiosidade desta estátua e convida o deputado Sinhozinho Malta, não sem grande bajulação, a fazer um discurso ao povo. Depois de Malta é-nos apresentada também a Viúva Porcina.

Nesta cena o público tem um primeiro vislumbre do tom e do ritmo que desejamos dar à encenação, assim como é apresentado às personagens, podendo ter uma noção de como elas são ou tentam ser diante da sociedade.

Neste percurso algumas coisas acabaram atravessando e atrasando o andamento do nosso processo de criação, principalmente a Covid-19, que acabou acometendo a mim e a Rafaela em momentos sucessivos, ou seja, assim que ela se recuperou eu me contaminei, o que nos forçou a ficar pelo menos duas semanas sem ensaiar. Isso acabou "esfriando" o andamento da criação, quando voltamos tivemos que retomar tudo que havíamos feito, relembrando os corpos, as formas e os textos. Esta rachadura no andamento do trabalho me gerou uma certa frustração, pois, diante do pouco tempo que ainda tínhamos, menos de um mês, nos víamos ainda com pouquíssimo material da peça.

Em nossos primeiros encontros nesse processo de criação coletiva fiquei impressionado de como foi rápida nossa retomada e engajamento com a prática. Nos reunimos algumas vezes em reuniões de mesa e, assim que iniciamos com as práticas, já pude sentir o jogo e o prazer que tínhamos antes da pandemia retornando para nossos corpos e nossa relação em cena. Porém, após a Rafa e eu sermos acometidos pela Covid, após mais de duas semanas sem poder realizar nenhum encontro, parece que esta retomada do jogo foi muito mais difícil. Voltamos um pouco desmotivados, cansados, preocupados e ansiosos com o curto tempo que ainda tínhamos, o que fez com que focássemos a energia de nossos encontros quase exclusivamente na criação e marcação de novas cenas, o que senti que acabou deixando o nosso jogo e o prazer de jogar um pouco de lado. Ele estava ali, nunca deixou nosso grupo, mas estava mais frio, menos pungente.

Mas tentamos não nos deixar abalar, nos apoiando uns nos outros e reunindo forças para recuperar o atraso e conseguir criar a nossa peça e deixá-la de nosso agrado. Retomamos os ensaios imediatamente após minha recuperação, porém, ainda me sentia ofegante e com pouca energia, e também senti, após a Covid, mais dificuldades para me concentrar e ter foco.

Voltamos a nos encontrar no Bar do Nito, demos alguns passos para trás, relembrando o que já havíamos criado e partimos para as novas cenas. Desde o início optamos por construir as cenas em ordem cronológica, portanto, a primeira que criamos após este intervalo foi a cena em que Malta e Porcina se encontram na casa da Viúva, e aí é

revelado o caso amoroso entre os dois e como esta relação está atrelada à corrupção da cidade. Na sequência dessa cena entra Matilde, uma personagem que ora é representada por mim, ora pelo Lucas.

Foi muito interessante e instigante explorar o corpo e a voz da Matilde, uma personagem "cinquentona", expansiva, fofoqueira, inconveniente e até abusada que administra o bordel de Asa Branca e é obrigada a pagar propina à igreja para que possa manter seus negócios funcionando na cidade.

Construí Matilde como uma senhora bem "perua", de voz rouca – causada pelo abuso do cigarro – e gestos grandiloquentes. Nesta primeira aparição da personagem é-nos revelada a relação dela com Porcina, de falsidade por parte da viúva e de oportunismo por parte de Matilde. Também descobrimos nessa cena o esquema de propina cobrada pelo padre, em troca da permissão da igreja aos negócios de Matilde, a casa de prostituição e de sua nova filial, ainda não inaugurada por conta do prefeito da cidade, que se nega a ceder o alvará. Ambas personagens, padre e prefeito, são apenas citados em nossa encenação, mas possuem certa importância na narrativa por serem contra os negócios de Matilde.

O jogo da criação desta cena de Matilde e Porcina ocorreu quase da mesma forma que as cenas seguintes. Como dito anteriormente, devido à falta de tempo que enfrentávamos, fomos obrigados a dar maior foco à criação e marcação das cenas, desse modo, em nossos encontros, começávamos com uma leitura do texto, experimentando primeiro as vozes e entonações das personagens. No momento em que nos sentíamos mais seguros com aquele texto começávamos a experimentá-lo em cena, buscando criar ações e movimentações interessantes. Nossa naturalidade em jogar entre nós possibilitou que encontrássemos mais facilmente a fluidez nas movimentações das personagens, por nos sentirmos muito seguros ao propor qualquer ação, muitas vezes inspiradas em alguma "bobagem" que surgia de uma ideia momentânea, que experimentada em cena acabava se provando bastante interessante cenicamente.

Até esta altura, as personagens que eu havia trabalhado eram o Jubilão, mestre de cerimônias das quermesses da cidade, criado por nós, e Matilde. Ainda não havia experimentado o Roque em cena, o que me deixava ansioso.

Quando começamos a criar a primeira cena em que o Roque aparece, em seu encontro com Matilde na praça da cidade – Matilde agora representada pelo Lucas – me deparei com grande dificuldade para encontrar em meu corpo o corpo de Roque, a voz de Roque. De início enfrentei certa frustração, me sentia estagnado em um corpo neutro demais, caindo em

um lugar de "mocinho" da história, faltava profundidade nesta personagem. Não sabia quais gestos atribuir-lhe, o que fazer com as mãos, que posturas assumir. Tentei relembrar o que havíamos criado lá no início, quando começamos a buscar a atitude das personagens principais, mas acabei tendo que criar do zero este novo Roque.

Foi nesta etapa que me deparei com as maiores dificuldades provocadas pela falta de prática teatral durante a pandemia. Já havia sentido que nosso jogo estava um pouco truncado, custando para engrenar em um estado de cumplicidade e atenção, mas na criação de Roque senti como se muito do que aprendi em todos esses anos de teatro tivesse se perdido em dois anos de isolamento. Me peguei criticando e julgando muito minha atuação, não sentia segurança ao representar o Roque, a sentia vazia e frágil.

O corpo de Roque foi se construindo nos últimos dois dias de ensaios, ainda sentia dificuldades em agregar vida a esta personagem, que me parecia ainda um pouco pobre em gestos e voz. Diferente de Matilde, que é uma personagem muito caricata, na qual experimento uma voz muito diferente da minha, gestos muito grandiloquentes e expressões exageradas, Roque acabou se configurando, no início da criação, quase como um homem comum, de gestos simples e fala muitas vezes inalterada, onde com frequência eu caia em gestos muito cotidianos quando em cena e tentava fugir disso sempre que podia. Aos poucos fui encontrando formas de tornar esta figura mais interessante, acrescentando traços zombeteiros, debochados, e uma pretensiosa soberba de um fanfarrão vaidoso, o que acrescentou um bom "caldo" ao cabo Roque.

Criamos uma relação muito interessante entre as três figuras principais da peça, Roque, Malta e Porcina. Roque busca se reestabelecer em Asa Branca, ter de volta a vida pacata que levava na cidade após os anos no exílio, Porcina ainda tem alguma paixão por roque e tenta defender o Cabo mas ao mesmo tempo cede aos julgamentos de Chico Malta, que por sua vez enxerga o retorno de Roque à cidade como uma catástrofe e uma ameaça a tudo que tanto lutou para construir.

As últimas duas cenas da peça foram criadas no fim da semana que antecedeu à estreia. Estávamos uma pilha de nervos e criando a toque de caixa à procura de um desfecho para nossa encenação, mas acredito que encontramos soluções possíveis e razoáveis, considerando o pouquíssimo tempo disponível.

No final da peça Chico Malta encontra o coronel militar que liderou o pelotão do qual roque fez parte durante a guerra, este ordena que medidas devem ser tomadas, que Roque

não pode estar vivo. Malta, então, conversa com Matilde, que decide ajudar o deputado a se livrar de Roque em troca do alvará para abertura de sua nova casa noturna.

A cena da morte de Roque se passa no castelinho de Matilde, onde Malta e a cafetina encontram Roque bêbado e o confrontam, dizendo que ele poderia permanecer na cidade para sempre. Como efeito para a morte temos uma grande bandeira do Brasil, que é lançada sobre Roque, ou seja, sobre mim, por Malta e Matilde, ou seja, Lucas e Rafaela, em uma posição que lembra um sufocamento.

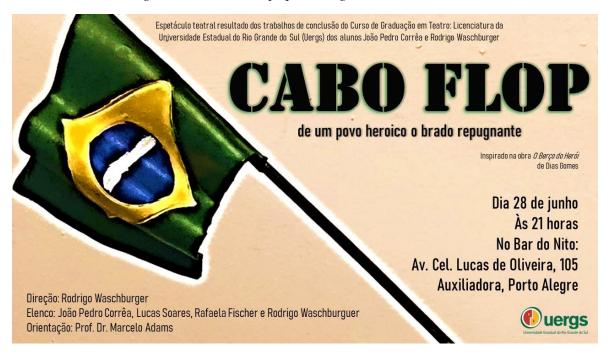


Figura 6 – Cartaz da peça, divulgado em redes sociais

Autor (2022)

Enfim tínhamos o início, o meio e o fim da nossa peça, assim como todos os elementos de figurino, cenário e objetos. Chegou o dia da estreia. Durante a tarde preparamos todo o espaço e conseguimos ensaiar e marcar algumas vezes o espetáculo, o que nos deixou mais confiantes com o trabalho. O cenário foi constituído por um barril de ferro, funcionando como mesa, posicionado no centro, ao fundo do espaço cênico, acompanhado de duas banquetas altas. Nas laterais posicionamos duas antigas janelas venezianas de madeira e no centro atrás do barril suspendemos uma arara de madeira onde ficaram pendurados os figurinos das personagens, no lado esquerdo à frente a estátua de Cabo Roque coberta por uma grande bandeira do Brasil.

O público começou a chegar às 20 horas, o clima era de total descontração e reencontro com os amigos e colegas que eu não via há muito tempo. Logo o ambiente do

Bar do Nito, que durante os nossos ensaios permanecia vazio e, portanto, bastante amplo, foi se tornando cada vez menor e mais caloroso à mesma medida, repleto de pessoas queridas que foram nos prestigiar.

Acredito que nossa apresentação tenha sido muito boa, superando expectativas, bem, pelo menos as minhas. O público estava muito generoso e totalmente cúmplice da nossa encenação, cada piada provocava um efeito estrondoso nas mesas do bar, e penso que conseguimos jogar muito bem com isso, dando o tempo para as risadas e aproveitando cada reação provocada em nós pelo público e no público por nós.

A recepção do público foi muito boa, recebemos muito carinho de todos os presentes. O desfecho da peça pode ter ficado um pouco abrupto, mas a narrativa foi bem construída e captada pelo público e recebemos bons *feedbacks* após o encerramento da apresentação.

No final, Rodrigo e eu fizemos as defesas de nossos trabalhos, o que foi uma experiência incrível e diferente de tudo que já imaginei para uma defesa de Trabalho de Conclusão de Curso. Rodrigo e eu, sentados à mesa de tonel, defendemos nossos trabalhos com muita leveza e com o apoio de todos os olhares do bar, o público acompanhava cada palavra com atenção, enquanto eu tentava, com todas as minhas forças, falar de modo com que todos pudessem compreender e acompanhar a construção teórica daquilo que acabaram de assistir.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento me encontro com grandes dificuldades na busca de conclusões para o que foi criado e abordado neste trabalho, principalmente por julgar que ele se encontra distante de qualquer conclusão. Se antes me via com muitas dúvidas, agora me encontro com ainda menos certezas, mas claro, munido de algumas respostas às minhas perguntas iniciais e novas perguntas que seguem – e devem seguir ainda – sem respostas.

Desde que entrei no curso de Teatro: Licenciatura da Uergs percebi que sentia dificuldade em falar sobre minhas sensações de forma sensível e pessoal, acredito que isto seja porque tive na escola de ensino médio uma formação voltada a conhecimentos técnicos, exatos, que podem ser provados facilmente por meio de alguns cálculos ou medições. Até hoje sinto uma certa dificuldade ao tentar falar sobre como os processos me atravessam e o que ocorre em mim e em meu corpo diante de alguma experiência de criação.

Nossa trajetória, desde o início deste processo até aqui, tem sido cheia de obstáculos que quase me levaram a desistir, a própria escrita deste capítulo final está se provando um desafio imenso.

Acontece que o jogo do e no teatro é algo complexo de medir, em um âmbito mais amplo, é possível visualizar o "jogo" em quase tudo, ele é, essencialmente, vida, pulsante e dinâmica, orgânica. Principalmente orgânica. Quando uma máquina apresenta uma folga entre suas engrenagens, quando não se encaixam direito gerando movimentos imprevistos e que podem ser até danosos ao seu funcionamento, é comum falar que há jogo entre as peças. O jogo é a quebra do paradigma, é a organicidade, a novidade e a surpresa, mesmo que, dependendo do caso, totalmente premeditada. Este processo foi um verdadeiro jogo, também com meus colegas, mas, principalmente, comigo mesmo, com meus conflitos e crises, mas também com meus desejos, entusiasmo, prazer e minha vontade de aproveitar ao máximo esta experiência, vontade que acabou se frustrando ao longo do tempo.

Desse modo, acredito que uma boa conclusão palpável é o produto, a peça que foi fruto deste processo de criação coletiva. Disso posso tecer algumas considerações, vagando entre minhas expectativas e a realidade que me foi apresentada.

Antes do início deste semestre, quando Rodrigo e eu, apoiados no balcão de cozinha da casa que alugava com alguns colegas em Gramado, enquanto trabalhava na cidade, decidimos desenvolver nossos trabalhos de conclusão de curso atrelados ao mesmo processo

de criação, sendo os nossos os primeiros TCCs presenciais do curso após a pandemia, fiquei imediatamente empolgado. Tinha medo de embarcar sozinho nessa, de ter que criar uma peça sozinho e ao mesmo tempo desenvolver a escrita da monografia. Acredito que tenho muito mais prazer e funciono muito melhor quando me envolvo em uma criação coletiva, por isso fiquei contente em poder viver este processo em grupo.

Quando comecei a me encontrar com os colegas, em março deste ano, me sentia entusiasmado, com esperança de que, ao retornar às práticas, experimentando algo novo e ao mesmo tempo velho, revisitando com frescor de novidade sensações já vividas, e com o prazer em estarmos novamente reunidos, pensando juntos, criando juntos e jogando juntos, naturalmente resgatasse, ao longo do processo, a alegria e o maravilhamento que sentia há uns anos atrás quando jogava e atuava.

Estava inquieto, animado, curioso, querendo viver e me dedicar aos encontros, à pesquisa, à prática e às possibilidades que surgissem neste trabalho. Concomitantemente com o processo deste trabalho de conclusão de curso, diante da necessidade de renda, ingressei em uma empresa e comecei a trabalhar com oficinas lúdicas todas as tardes, de segunda a sexta-feira e, como consequência, tive que abrir mão de muitas coisas, como o meu tempo, que gostaria de ter dedicado mais à realização da pesquisa, estudando e experimentando. Consequentemente, minha dedicação e energia ficaram divididas entre trabalho e universidade. Comecei a trabalhar dando aulas para crianças de cinco meses a seis anos, propondo jogos e brincadeiras, dança, música e contações de histórias às incontáveis turmas de diversas escolas que passei a frequentar, quase sempre na extrema zona sul ou zona norte da cidade de Porto Alegre, o que demanda um bocado de tempo de planejamento, deslocamento e preparo para as aulas. No início pensei ser possível dar conta facilmente dessas duas grandes demandas e que as aulas poderiam agregar na retomada com as práticas teatrais e, principalmente, na exploração e na prática do jogo em grupo. Todavia, a realidade se apresentou com constante cansaço físico e mental, mais obrigações que momentos de satisfação e alegria, e desconexão com meu processo de pesquisa, teórica e prática.

Com o passar do tempo, tentando lidar com estas dificuldades de organizar meu tempo entre trabalho e estudo, cresciam em mim frustrações, quebrando minhas expectativas de que estados e emoções da época sem pandemia fossem voltando, como se existisse em mim uma fagulha que aos poucos pudesse reacender a chama da esperança que emanava em meus olhos no início de minha formação em teatro. Como na época em que ainda morava na

cidade de Montenegro, convivia com amigos, colegas e professores nos corredores da universidade e me envolvia em pesquisas e projetos artísticos e culturais.

Tenho a impressão de que o andamento deste processo possa ser categorizado entre três etapas: a primeira é a das expectativas, a lua de mel, onde demos início às práticas com empolgação e união, nos dedicando aos jogos e à construção da linguagem que desejávamos. Neste primeiro período, o jogo entre nós era pungente, nos divertíamos muito em nossos encontros e, por meio do prazer de jogar e graças à facilidade que temos em nos comunicar e entender uns aos outros, surgiam ideias muito boas do que seria interessante para nossa criação. A segunda etapa é o tropeço, o ruído gerado pela falta de tempo, energia e motivação em decorrência do estresse e cansaço do trabalho, o desencantamento da forma em que estimava o processo coletivo, tendo que abrir mão de vários desejos e expectativas que tinha para este processo, até o ponto do esfriamento da prática em razão de meu acometimento pela Covid-19. A terceira e última etapa é esta, a mais difícil de todas, a retomada e a luta contra o tempo para concluir a peça, onde o nosso jogo foi o mais prejudicado, paralelo à grande dificuldade que senti para dar andamento à escrita, me pegando constantemente em estado de negação e com vontade de desistir, duvidando muito de minhas capacidades e julgando minha atuação. No entanto, ao mesmo tempo, lutando para que o processo não morresse, ainda com uma imensa de vontade de apresentar o espetáculo, entregar este trabalho e me ver livre e satisfeito com meu esforço.

Enfim, apesar de tudo isso, fico satisfeito com os resultados e com o que pudemos experimentar e viver neste processo, que, mesmo aos "trancos e barrancos", nos possibilitou desenvolver um trabalho que acredito muito, tanto em sua potência como linguagem cênica, quanto no prazer que pôde proporcionar a mim, aos meus colegas e, acredito eu, ao público que irá o assistiu. *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante* aos poucos foi encontrando, por meio do nosso jogo, seus meios de existir, e deve seguir em movimento após esta etapa, pois acredito muito que esta pesquisa não acaba quando termina, ela seguirá viva na linguagem e na poética que acreditamos como grupo, no jogo que pulsa vivo em nossas relações e nos olhares do público.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo, Cosac Naify, 2013.

CALDAS, João. **Bertolt Brecht em cena.** Jornal do Comercio. Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/06/cadernos/viver/505839-bertolt-brecht-em-cena.html

COURTNEY, Richard. Jogo, Teatro & Pensamento. São Paulo: Perspectiva, 1980

GOMES, Dias. O Berço do Herói. São Paulo: Editora Tecnoprint S. A., 1991

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KEISERMAN, Nara Waldemar. **Ator rapsodo:** Para uma linguagem gestual. Rio de Janeiro, 2011.

MARTINS, Marcos Bulhoes. **Encenação em Jogo:** experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2019. Ebook Kindle.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009

RYNGAERT, Jean Pierre. O Jogo no meio Escolar. Centelha, Coimbra, 1981

SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do Drama Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2017

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Estudios de la representación:** una introducción. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2012.

SILVEIRA, R. B. **Teatro Playground: o jogo como metodologia processual de ensaio.** 2014. 203f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SLADE, Peter. O Jogo Dramático Infantil. São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2008

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e Crítica:** O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

VIANNA, Túlio. SARKIS, Jamilla. Execrando suspeitos para atrair audiência: o uso de concessões públicas de TV para a prática de violações do direito constitucional à imagem. In: CLÈVE, Clèmerson Merlin; FREIRE, Alexandre. Direitos fundamentais e jurisdição constitucional: análise, crítica e contribuições. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2014. p.785-800.