

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

MÁRIO LÚCIO CÔRTEZ JÚNIOR

**“O Barqueiro”: Um Estudo da Dramaturgia do Ator Solo e suas Conexões**

Uberlândia  
2021

MÁRIO LÚCIO CÔRTEZ JÚNIOR

**“O Barqueiro”: Um Estudo da Dramaturgia do Ator Solo e suas Conexões**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.  
Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas – Poéticas e Linguagens da cena.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Uberlândia  
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

C828b Côrtes Júnior, Mário Lúcio, 1991-  
2021 “O Barqueiro” [recurso eletrônico] : um estudo da dramaturgia do ator solo e suas conexões / Mário Lúcio Côrtes Júnior. - 2021.

Orientador: Narciso Larangeira Telles da Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7103>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes cênicas. I. Silva, Narciso Larangeira Telles da, 1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

---

CDU: 792

Glória Aparecida  
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	15/12/2021	Hora de início:	09h00	Hora de encerramento:	11h00
Matrícula do Discente:	11912ARC012				
Nome do Discente:	Mário Lúcio Côrtes Junior				
Título do Trabalho:	<b>“O BARQUEIRO”: UM ESTUDO DA DRAMATURGIA DO ATOR SOLO E SUAS CONEXÕES</b>				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se através da plataforma digital Zoom, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Eduardo Okamoto (UNICAMP), Fernando Manoel Aleixo (PPGAC/UFU), Narciso Lorangeira Telles da Silva (PPGAC/UFU), orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Narciso Lorangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 15/12/2021, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Manoel Aleixo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/12/2021, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Okamoto, Usuário Externo**, em 15/12/2021, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3165138** e o código CRC **3EC80026**.

---

*A quem me abriu portas e mostrou caminho.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva pela generosidade, paciência, apoio e apontamentos fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores doutores Alexandre José Molina, Fernando Manoel Aleixo, José Eduardo de Paula e colegas do mestrado, pelos debates, discussões e reflexões acerca da minha pesquisa durante o Programa de Pós-graduação.

À pessoa e artista de alma sensível, Vinicius Piedade, por sua generosidade e disponibilidade, cedendo acesso ao seu material da peça, além de constantes conversas sobre o trabalho.

Ao Mestre e artista de alma generosa, Júlio Adrião, que propiciou o pontapé inicial da montagem do meu espetáculo solo, e me emocionou com suas palavras, dedicando o espetáculo a mim, no meu último mês de entrega da dissertação.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vilma Campos dos Santos Leite, que foi a primeira a ouvir histórias de memórias e vontades de se montar um espetáculo solo e muito generosamente embarcou comigo nesta aventura em minha primeira iniciação científica.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fátima Antunes, pelo seu cuidadoso olhar sobre a cena e o texto e sua orientação em minha segunda iniciação científica, que criou uma ponte entre a primeira pesquisa e este trabalho de conclusão de curso.

A Carlos Franco pela amizade e carinho.

Ao Prof. Dr. Luiz Maurício Bentim da Rocha Menezes, pela amizade e pelas contribuições importantes e motivadoras em meu processo de escrita.

A minha mãe, Maria Abadia Cortes, que sem estudo me levou pelas mãos à escola, e acreditou todos os dias em meu sonho.

Ao meu pai, Mário Lúcio Côrtes, que me serviu de exemplo pela dura vida de trabalho, me ensinando o valor das pequenas conquistas e no apoio para trilhar os caminhos dos estudos.

À agência fomentadora CAPES pelo apoio financeiro para que eu me dedicasse integralmente às pesquisas.

**RESUMO:** A presente dissertação de mestrado busca jogar luz na dramaturgia do ator com o foco no espetáculo solo “O Barqueiro”. Este trabalho de criação envolveu um mergulho na vivência de um ator solo criador, diante do desafio de levar ao público um espetáculo revelado desde os atravessamentos poéticos e práticos até os conhecimentos adquiridos ao longo de sua formação. O que resultou em estudos das similaridades nos trabalhos realizados por Júlio Adrião em “A Descoberta das Américas” e Vinícius Piedade em “Cárcere”, hoje referências no Brasil deste tipo de espetáculo. A estas influências somaram-se a participação da plateia, nos ensaios e nas apresentações, para a construção de um espetáculo único a partir da obra “O Conto da Ilha Desconhecida” do escritor português José Saramago, em que narra a história de um filho que busca reconhecer o pai desaparecido como um herói dos mares. A opção pelo espetáculo solo abriu um horizonte que possibilitou ao ator ampliar as suas vivências e conhecimentos atorais, sem dispensar a participação coletiva presente e incorporada durante o processo no espetáculo, em cartaz desde 2016. A pesquisa resultou na importância do processo autônomo do ator, a partir do seu universo e suas possibilidades, em se criar uma obra por meio da própria inventividade, dos atravessamentos e somatórios do arcabouço teórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ator solo criador; dramaturgia do ator; espetáculo solo; Narrativa física solo.

**ABSTRACT:** This dissertation aims at discussing the actor's dramaturgy, having the play "O Barqueiro" as its main object of analysis. The process of its construction involved a deep diving into the very actor's performance as acting solo, facing the challenge to present to the public a play revealed since its poetic and practice crossings, as to the knowledge acquired in the actor's own formation. Such a process has resulted in the study of its similarities to the works of two other theatre actors: Julio Adrião in "A Descoberta das Américas", and Vinícius Piedade in "Cárcere"; both references to this genre of presentation. To this experience there have been the contributions of the public, in either rehearsal or presentations, to the construction of a sole spectacle based on José Saramago's novel "O Conto da Ilha Desconhecida", where he tells the story of a son trying to recognize his missing father as a hero of the seas. The option for a solo performance has offered a perspective which allowed the actor to expand his experiences and own acknowledgements in connection with the present audience, embodied to the production which is has been on the road since 2016. The research resulted in the importance of the actor's autonomy, from the actor's own universe perspective, and its possibilities in creating an artistic work of its own: as to say, experiences and theory altogether.

**KEYWORDS:** Creating solo actor; Actor's dramaturgy; Solo performance; Solo physical narrative.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>07</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>22</b>
<b>IDEIA: AUTORALIDADE IMAGINATIVA</b>	<b>22</b>
<i>1.1 O olhar do ator solo criador: da sala de ensaio ao palco</i>	<b>25</b>
<i>1.2 Uma cena curta em experimentação</i>	<b>27</b>
<i>1.3 Um construtor de ficções</i>	<b>35</b>
<i>1.4 Um ator em transformação</i>	<b>41</b>
<i>1.5 Um ator navegante</i>	<b>44</b>
<i>1.6 A autoralidade como propulsão do trabalho do ator</i>	<b>47</b>
<i>1.7 O ator e sua polissemia</i>	<b>49</b>
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>53</b>
<b>“O BARQUEIRO”: A DRAMATURGIA DO ATOR NO ESPETÁCULO SOLO</b>	<b>53</b>
<i>2.1 O espetáculo solo e monólogo: diferenças e potencialidades</i>	<b>55</b>
<i>2.2 O corpo do ator solo criador em treinamento</i>	<b>60</b>
<i>2.3 Solitude em sala de ensaio: estímulos e metodologias empregadas na criação do espetáculo “O Barqueiro”</i>	<b>72</b>
<i>2.4 O Barqueiro: o mosaico dramatúrgico de um espetáculo solo</i>	<b>76</b>
<i>2.5 Estruturas do espetáculo “O Barqueiro”: versões, fichas de criação e costuras de uma obra</i>	<b>76</b>
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>105</b>
<b>“O BARQUEIRO” E AS CONEXÕES COM OUTROS SOLOS: “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS” DE JÚLIO ADRIÃO E “CÁRCERE” DE VINÍCIUS PIEDADE</b>	<b>105</b>
<i>3.1 A dramaturgia do dramaturgo e do ator nos espetáculos: “O Barqueiro”, “A Descoberta das Américas” e “Cárcere”</i>	<b>116</b>
<i>3.2 O espetáculo a partir da narrativa física solo: uma possibilidade dramatúrgica corporal da “Descoberta das Américas” ao “Barqueiro”</i>	<b>121</b>
<i>3.3 O espetáculo solo e a Literatura em minha trajetória e para a obra “Cárcere” de Vinícius Piedade</i>	<b>127</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>138</b>

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra.* **29**
- Figura 2. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra. Uberaba/MG. 2015. Foto: Rodrigo Chagas.* **30**
- Figura 3. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra. Uberaba/MG. 2015. Foto: Rodrigo Chagas.* **31**
- Figura 4. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra. Uberaba/MG. 2015. Foto: Rodrigo Chagas.* **31**
- Figura 5. Preparação antes de entrar em cena – Uberlândia 2019.* **60**
- Figura 6. Registro da imagem corporal MAPA. Caderno de processo. 2016.* **65**
- Figura 7. Registro da imagem corporal MAPA. Fotografia de ensaio. 2016.* **65**
- Figura 8. Registro da imagem corporal SEREIA. Caderno de processo.* **65**
- Figura 9. Registro da imagem corporal MAPA. Fotografia de ensaio. 2016. Foto: Fátima Antunes.* **66**
- Figura 10. Imagem de um dos movimentos da cena "Porto" do espetáculo "O Barqueiro" tirada em 2017. Foto: Flaviana OX. SESC Tocantins.* **66**
- Figura 11. Trechos do livro "O Conto da Ilha Desconhecida" de José Saramago. Caderno de processo. 2016.* **69**
- Figura 12. Resultados de improvisações. Caderno de Processo. 2016.* **70**
- Figura 13. Agradecimento ao público, após a estreia do espetáculo "O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária". Da esquerda para a direita: Igor Pelegrini, Mário Cortês e Pablo Avendaño. Foto: Cristiano Araújo. Setembro de 2016. Uberaba/MG.* **77**
- Figura 14. Cena de início do espetáculo "O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária". Direção: Mário Cortês. Uberaba. Foto: Núbia Dias. Abril de 2017. Uberlândia/MG.* **78**
- Figura 15. Cena de início do espetáculo "O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária". Direção: Mário Cortês. Uberaba. Foto: Cristiano Araújo. Setembro de 2016. Uberaba/MG.* **79**
- Figura 16. Espaço de cena. Espetáculo "O Barqueiro". SESC PALMAS TOCANTINS. 2018. Foto: Flaviana OX.* **80**
- Figura 17. Garrafa. Espetáculo "O Barqueiro". Festival Nacional de Teatro de Patos de Minas. 2019. Foto: Marcus Nepomuceno.* **81**

- Figura 18. Apresentação “O Barqueiro”. 27º Encontro de Artes Cênicas do SESI. Araxá/MG. 2018. Foto: SESI ARAXÁ.* **82**
- Figura 19. Apresentação “O Barqueiro”. Residencial 2000. Arte na Periferia. Uberaba/MG, 2018.* **83**
- Figura 20. Apresentação “O Barqueiro”. Escola da Mariana/MG. Familiares dos atingidos pela Barragem da Vale. Mariana/MG, 2019.* **84**
- Figura 21. Apresentação “O Barqueiro”. IFTM Campus Campina Verde, 2019.* **84**
- Figura 22. Apresentação “O Barqueiro”. SESC Tocantins. Palmas/TO, 2018.* **85**
- Figura 23. The Ship - Salvador Dalí - ano 1942.* **86**
- Figura 24. Fichas de cena, bastão e figurinos - Ensaio “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.* **88**
- Figura 25. Fichas de cena, bastão e figurinos - Ensaio “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.* **89**
- Figura 26. Fichas de cena, bastão e figurinos - Ensaio “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.* **90**
- Figura 27. Primeira apresentação em Uberlândia, na sede do Grupo de Teatro Grupontapé, no dia 08 de março de 2017.* **91**
- Figura 28. Adufe - Instrumento de percussão, formato quadrangular, sua base é de madeira, revestida em couro pregadas por pregos pequenos ou alfinetes. Nas pontas há retalhos de tecidos coloridos.* **92**
- Figura 29. Material gráfico da Luasitania.Orkestra, publicado pelo Festival Sete Sóis Sete Luas no dia 9 de novembro de 2013.* **93**
- Figura 30. Ficha de cena PRÓLOGO – Ensaio “O Barqueiro” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.* **97**
- Figura 31. Fotografia do registro em caderno de processo - movimentação barco. Movimento de olhar o mar e sua chegada à algum lugar. O Barqueiro. 2016.* **99**
- Figura 32. Prólogo do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. 2016. Teatro SESI Uberaba. Foto: Cristiano Diniz.* **100**
- Figura 33. Prólogo do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. 2017. Teatro da Escola Livre do Grupontapé. Foto: Nubia Dias.* **101**

- Figura 34. Cena inicial da reestrela do espetáculo O Barqueiro. Projeto Boca de Cena. Direção: Cláudio Márcio. Teatro Municipal de Uberlândia. Ano 2018. 102*
- Figura 35. Ficha de cena GUILHOTINA - Ensaio “O Barqueiro” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016. 103*
- Figura 36. Espetáculo “O Barqueiro” direção de Cláudio Márcio. Atuação de Mário Cortês. 2016-. São Luís/MA. 2018. Foto: deAlacoque. 110*
- Figura 37. Espetáculo “A Descoberta das Américas” direção de Alessandra Vannucci. Atuação de Júlio Adrião. 2005-. Sem local, ano 2012. Foto: Paulo Valle. 111*
- Figura 38. Espetáculo Cárcere direção de Vinícius Piedade. Atuação de Vinícius Piedade. 2009-. VII FESTIVAL AVESSO. Portugal. 2021. Foto: Vinícius Piedade. 112*

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta reflexões a respeito da dramaturgia do ator no processo de criação do espetáculo solo “O Barqueiro”, mostrando os caminhos práticos-teóricos acionados na criação de um solo teatral, onde um único ator está em cena, atuando como dramaturgo e diretor do próprio trabalho. Exemplifico possibilidades e conexões com outros espetáculos, e como estes se diferenciam justamente nas funções distribuídas; alguns optando pela visão de um diretor e outros especificamente criados a partir da visão interna da cena, que chamo aqui de a visão do ator solo criador.

Para analisar com mais profundidade e propriedade esta modalidade teatral, opto por detalhar o processo criativo do espetáculo “O Barqueiro”, de minha autoria, partindo de um percurso poético pessoal de atravessamentos acadêmicos e das minhas inspirações artísticas.

Cabe dizer que, assim como o corpo em constante processo evolutivo, aqui não trarei uma delimitação estanque acerca da dramaturgia do ator e tampouco do espetáculo solo; oferecerei, apenas, um recorte específico e, para que a pesquisa não seja centrada somente num repertório pessoal, trago outros dois espetáculos solos no intuito de dialogar com as diferenças estéticas e textuais de obras que possuem aspectos incomuns à minha obra, nas quais os artistas agem como autores ou coautores dos espetáculos.

O interesse por essa temática vem desde a minha primeira pesquisa de iniciação científica na Universidade Federal de Uberlândia até a presente dissertação. Os contatos com esta modalidade se deram nas minhas diversas idas a São Paulo capital durante a graduação, onde pude assistir inúmeros espetáculos teatrais, dentre os quais, os solos e monólogos teatrais, que mais chamaram minha atenção.

Pude assistir espetáculos solos e monólogos protagonizados por Cacá Carvalho, Denise Stoklos, Teuda Bara e outros expoentes do teatro brasileiro. Tive a oportunidade de aprender com as suas performances e reafirmar ainda mais meu gosto por esse tipo de trabalho, mais especificamente em um espetáculo pautado no ator, com o uso mínimo de cenário e um figurino elaborado; um espetáculo da simplicidade de encenação e na complexidade de execução.

Cabe informar que durante esta dissertação citarei: dramaturgia do ator, espetáculo solo e o ator solo criador, no intuito de nominar uma modalidade específica de atuação e seus atuantes. E para uma especificidade maior acerca deste universo, partindo dos espetáculos solo aqui mencionados, nota-se que o intérprete é inerente à sua obra. Onde a criação se dá por meio do trabalho corpóreo vocal daquele específico ator, que empresta a sua identidade (o seu sotaque e os seus maneirismos) à personagem (que vive a história), e ao desenvolvimento da narrativa

(através do seu corpo os elementos constituintes – locais, objetos e situações - da história). Gerando, assim, ao público uma marca de atuação daquele ator que foi criador da obra, sendo sua figura intrínseca a obra artística apresentada.

Ainda que outro ator queira montar o mesmo espetáculo, teria dificuldades em sua reprodutibilidade. Já que a obra depende mais da forma específica de atuação por parte do intérprete criador, como as ações físicas executadas a partir das improvisações em sala de trabalho, do que de um texto dramaturgico. E por isso, os fatores essenciais da dramaturgia do ator teriam de ser revisitados e reformulados.

Me debruço sobre a compreensão dessa modalidade teatral desde 2011, seja lendo ou principalmente assistindo a espetáculos. Pude também constatar o aumento de solos e monólogos teatrais estreados de 2011 até o presente ano (2021). Muitos atores – inclusive de companhias teatrais consagradas como Grupo Galpão (BH) e Lume (SP) – optaram por criar espetáculos mais enxutos, com um único ator, sem um grande cenário e sem troca de figurinos, possibilitando uma circulação com baixo custo de produção.

Por muitas vezes fui questionado pela escolha de se trabalhar com espetáculo solo. Se era por interesse financeiro devido ao baixo custo de produção, se era autossuficiência, ou a falta de um grupo teatral. Mas a minha resposta sempre foi muito sucinta: escolhi o solo pois nesse lugar eu sentia minha alma inquieta, sentia que podia mais, mesmo que pareça limitado o estar sozinho no palco, na verdade, o ator está muito bem acompanhado - nas mãos da efemeridade - por sua plateia.

Sem virtuosismo, o ator deve encarar o público como uma fonte de aprendizado inesgotável, uma sensação de que a cada apresentação e relação com esses novos espectadores potencializa ainda mais o amadurecimento como intérprete e como autor, já que se permite alterar e incluir novas possibilidades dramaturgicas após a resposta do espectador diante de alguma escolha anterior.

Mas ainda assim, depois dessas inúmeras experiências, me ficaram muitas questões acerca dos espetáculos solos: Alguns solos e outros monólogos; qual sua diferença? Como se deu o processo de criação do espetáculo como um todo e, sobretudo, sem outro ator para contracenar?

Por fim, revisitar e analisar o processo de criação de “O Barqueiro” e suas conexões com outros trabalhos é, nesta dissertação, uma perspectiva de respostas às perguntas lançadas.

Acredito que aqui se encontrará, por meio de estudos acerca da dramaturgia do ator, um percurso de criação atorial possível – mas não único – a ser trilhado. Se encontrará também uma simplificação de termos e conceitos que ao longo do teatro se fundem, confundem ou

modificam, como o solo do monólogo e a dramaturgia do ator para o ator solo, e a dramaturgia do ator para a obra teatral montada em coletivo.

Cabe dizer que meu interesse seja, como na minha questão resumo, de me debruçar sobre a elaboração textual e corporal de um espetáculo solo. Especificamente detalhando, por meio de anotações em recortes temporais, a criação de um espetáculo de minha autoria intitulado “O Barqueiro”, levando em consideração o processo de concepção e circulação do espetáculo durante estes cinco anos de trajetória, e sua contribuição ao meu amadurecimento como ator, pesquisador e criador.

Para apresentar de onde vem o tema desta dissertação, nada melhor que relatar a vocês essa indissociação do eu ator por meio das minhas pedras trilhadas, e se atravessadas pelo caminho, como Drummond<sup>1</sup>, ressignificadas ao devir criativo de um artista inquieto. Processo que auxiliará você, leitor, a descobrir que o universo de criação parte do referencial pessoal de cada artista, acreditando na potência de si possibilita que tudo lhe sirva de inspiração, desde que afinando o olhar para tal.

Tudo começa na minha infância. Eu, quando criança, já "remedava" os outros; sendo “remedar” a palavra que substituí “imitar” em nossa cultura mineira. Criava na minha cabeça pequenas histórias dos vizinhos, observando-os através das frestas do portão, ou por cima do muro quando subia na árvore do quintal. Depois de observá-los, recontava o que tinha visto aos meus pais e às minhas irmãs com um toque de exagero. Sempre fui como Manoel de Barros, o menino que queria “desver” as coisas para não pisar no mesmo rio das sensações duas vezes, como Heráclito<sup>2</sup>, sempre no frescor da primeira vez a redescobrir no mundo, já desbravado, e das novas formas de realizar meus desejos.

A primeira vez que ouvi essa palavra “realizar” foi com meu pai, aprendida não no sentido gramatical, pois ele não foi um homem de letras, mas na prática. Meu pai era um homem do trabalho braçal e quando criança eu o achava o homem mais forte do mundo. Quando tinha 7 anos vi meu pai subir “no braço” um Fiat 147 com as próprias mãos. Pai sempre foi artista sem saber; consertava geladeira, fazia mesa, subia muro, arrumava carro e remontava minha bicicleta, que eu insistia em desmontar e por isso, o “realizar” dele era muito mais que uma simples palavra, era um fazer possível diante de qualquer desafio posto.

---

<sup>1</sup> ANDRADE, C. D. **Uma pedra no meio do caminho: Biografia de um poema**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

<sup>2</sup> Referência à máxima atribuída ao filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, “Não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma mesma substância material no mesmo estado; por causa da impetuosidade e da velocidade da mutação esta se dispersa e se recolhe, vem e vai.” (Diels-Kranz. **Fragments dos Pré-Socráticos**, 91.

Acho que fui até hoje um pouco como ele, um curioso ou um desbravador do “impossível”. Aprendi a ser realizador, independente e inconformado. Palavras que resumem minha relação com a minha maior referência e minha trajetória até aqui. Esse modo meu de ser sério demais para a vida, herdado das minhas vivências com meu pai, me trouxeram muitos reais amigos e muitos inimigos, e me mostrou a importância de agir com seriedade mesmo nas pequenas iniciativas.

Essa forma veemente de me portar e me expressar são questões que até hoje são marcas profundas de um interesse em mudar. Não digo melhorar, digo mudar para descobrir em mim uma nuance que não pertença ao meu atravessamento-inspiração-pai. Sou um eterno pesquisador de mim, e talvez isso seja o alimento ao ofício árduo de ser um ator em solitude cênica, mas não sozinho no ato de criar, pois a criação vem amparada pelo olhar do espectador, que a completa.

Apesar de viver a vida sob uma ótica poética da simplicidade, e profundamente intuitiva, eu desconhecia a arte teatral. Meu encontro com o Teatro foi no ano de 2011, numa outra conjuntura, em outra universidade e em tempos em que não havia preocupação com cortes de bolsas e com um governo do retrocesso.

Ingresso no curso de licenciatura em Física pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) e matriculado na disciplina “Homem, sociedade e cultura”, que tinha como ementa trabalhar o lado social do educador, fui incumbido de apresentar um seminário onde nos era solicitado escolher uma vertente da arte para se falar dos diferentes regionalismos linguísticos do Brasil. O meu grupo escolheu o Teatro. E foi por essa situação que conheci o teatro pela primeira vez em minha vida, aos meus 19 anos de idade.

Logo de início, durante as experimentações para o seminário, parecia que eu já tinha familiaridade com a cena teatral; uma das companheiras de seminário disse: “nossa, você parece que faz teatro há anos”, comentando sobre a minha facilidade em desenvolver uma personagem cômica, que como psicóloga recebia os diferentes sotaques personificados por outras personagens. Naquele instante comecei a resgatar todas as minhas referências que não passaram pela teatralidade, mas que foram propulsoras àquela facilidade, e me deparei com as lembranças dos momentos de “arremedação”, um percurso poético que contribuiu fortemente àquela performance.

Após a apresentação do seminário, no qual afirmei esse “meu lugar perdido na arte” através dos comentários positivos dos outros discentes acerca da minha performance, comecei a refazer também os percursos da minha adolescência, na tentativa de encontrar o momento

exato onde me desencontrei com a arte teatral, tentando flagrar quais escolhas fiz para - até minha idade adulta - eu não ter conhecido a arte teatral.

Resgatei outros pontos importantes: as muitas tentativas de ler algum livro, frustradas pelo desinteresse ou pelo não entendimento do que se tratava na obra, resultando em minha culpabilização por não perceber a poética do mundo. E isso se atenuava na presença de alguns amigos, uns adeptos à poesia e outros fascinados pela prosa ou contos; e eu perdido totalmente no assunto, mascarava as conversas sobre literatura com histórias engraçadas, fruto das invenções do que tinha não lido ou apropriações de histórias que meu pai me contava.

Esse resgate foi importante para saber que fui atravessado pelas tentativas de relatar livros que nunca terminei, formas de driblar o desconhecimento para meus amigos acerca dos assuntos colocados por eles e pela forma de “arremedar” o mundo.

Aprendi também a abraçar minha própria ignorância, entendendo-a como percurso fiel de um ser em constante construção. Um ano depois de apresentar aquele seminário, tomei a decisão de deixar o curso de Física e ingressar numa nova empreitada: sair da minha cidade natal e ir até a cidade vizinha, Uberlândia, para prestar Licenciatura e Bacharelado em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

No ano de 2012 o processo seletivo para novos estudantes era realizado por meio de três etapas: vestibular, com primeira e segunda fase, e uma prova de habilidades específicas, na qual era pré-requisito para a inserção no curso de Teatro, dentre outras atividades, elaborar uma cena para se apresentar à banca de professores do curso. A minha cena escolhida foi a partir do texto “Homens Santos e Desertores”, do ator e dramaturgo paranaense Mário Bortolotto, na qual contracenei com outro candidato.

Quando me deparei com a banca naquela sala de nome “Encenação”, com o pé direito alto e paredes pretas, pude provar o que existia, de fato, no entre nós da arte teatral. Ali estavam os olhares expectadores mais afiados que tive naquele primeiro ano de história no teatro, e foi diante daquele público restrito que decidi mergulhar; fui pura intensidade nas palavras e nos gestos, e quando acabei a cena senti ter aberto outra porta, desafiado a continuar acreditando no meu eu-ator.

Ingresso no curso de teatro, continuei firme no propósito de me experienciar cada vez mais em cena. Nos dois primeiros anos tive contato com disciplinas práticas nas quais me apresentaram estilos de interpretação teatral, jogos teatrais e de improviso, além do trabalho com expressão corporal e vocal. O que eu sentia falta, por necessidade pessoal, era o encontro com o público. Para mim as experimentações em sala de aula, para os colegas, não tinham o mesmo efeito do que para um público “leigo”.

Lembro que havia um grupo de teatro composto por três colegas da minha turma e observava neles o exercício de levar o conteúdo apreendido durante as aulas para o trabalho de grupo em sala de ensaio, o que me motivava a procurar um coletivo para que eu pudesse experimentar formas diferentes de criar espetáculos.

Das muitas tentativas de ter um grupo, nenhuma consegui com sucesso. Muitas delas pelo fato dos atores que eu convidava serem já de outros coletivos, ou não combinarem em estilo de atuação e estética. Mas dada essa situação, não desisti da cena, busquei eu mesmo criar oportunidades, e no segundo ano de graduação, depois de já me sentir preparado para criar, comecei a desenvolver meus próprios experimentos cênicos.

Para driblar a falta de grupo, pensei, então, em começar com pequenos experimentos de performances e cenas curtas convidando um colega ou uma colega de turma, aproveitando os eventos específicos da universidade, como por exemplo o “Vem pra UFU”, evento que reúne todos os cursos de graduação para receber alunos de escolas públicas e particulares no intuito de conhecerem seus componentes curriculares e estruturas físicas, auxiliando-os na escolha da profissão futura.

As experimentações em dupla, ou solo, permeavam uma dramaturgia existente ou também motivações pessoais, como por exemplo a performance “Batons” em que contracenava com uma atriz em frente a um espelho de algum banheiro da universidade. A ideia era escrever no espelho palavras que demonstravam o sentimento de um para o outro, e depois de muitas juras de amor, o casal se desentendia e queria apagar aquelas “palavras memórias”, restando apenas sujeira do passado, difícil de apagar, resultando nas juras de amor borráveis ao desatino da separação.

No ano de 2014 tive a oportunidade de ingressar em um processo coletivo, participando do projeto intitulado “Teatro e Filosofia”, coordenado pela professora doutora Fátima Antunes. O projeto tinha como objetivo realizar uma montagem cênica a partir de obra teatral escrita por algum filósofo, estabelecendo diálogo entre as áreas.

Durante 9 meses tivemos estudos de mesa, preparação corporal, ensaios de marcações e texto para a montagem do espetáculo “A Mandrágora”, de Nicolau Maquiavel. Foram convidados outros profissionais para compor a equipe de formadores, como a professora doutora e diretora Joice Aglae na preparação corporal, a professora doutora e diretora Nair D’Agostini nos estudos das teorias da Análise Ativa, de Constantin Stanislavski, além da participação de mestrandos que tinham experiências em seus coletivos teatrais e em outras universidades.

A vivência como ator do projeto “Teatro e Filosofia” interpretando “Ligúrio”, um personagem astuto, sagaz e que tinha como objetivo tecer a trama da peça “A Mandrágora”, foi para mim experiência importante como ator. Com a diretora e professora Fátima Antunes aprendi um pouco do que era ser direcionado a um percurso poético de criação, e pude observar durante as experimentações que era muito propositivo, estava sempre à disposição da direção com ideias complementares. Essa predisposição e a possibilidade de experimentação me nutriu como ator solo criador, agregando em mim a autonomia que precisava para retomar com meus experimentos cênicos curtos.

Depois do projeto concluído fiquei novamente um tempo sem o exercício do ator em coletivo, e então retomei a busca por parceiros de cena. No fim do ano de 2014 encontrei minha conterrânea Luísa Pinti, natural de Uberaba/MG, caloura do curso de teatro, e desde nosso primeiro encontro decidimos ser mais que parceiros em cena. Luísa era uma pessoa inspiradora, tinha uma força poética extra cotidiana e uma autonomia de criação cativante e me ensinou a ver o mundo sobre uma óptica sensível a partir das muitas vivências que tivemos.

Ela carregava em sua mochila um caderninho com muitas anotações, resquícios de seus pensamentos soltos, desde trechos de poemas e músicas, até imagens transcritas ao papel. Por essa referência, comecei a entender que o percurso do ator também é de se construir observador do mundo ao seu entorno e passei a fazer o mesmo, ter o meu próprio caderno de anotações.

Também influenciado por Luísa, cheguei à conclusão que precisava ler mais, precisava superar meu medo de não compreender o que lia e mergulhei na literatura. Lembro de ficar horas na busca por um livro na biblioteca municipal da minha cidade, e enfim, encontrei um livro que me apetecia o nome. O livro era “Feliz Ano Novo” do escritor Rubem Fonseca, que li inteiro naquele mesmo dia; e o que mais me instigou naquela obra era a capacidade do autor em escancarar as mazelas humanas. Assim, desde esse primeiro nunca mais parei de ler, e sou eternamente grato por essa influência cabal em minha trajetória. A leitura foi e é edificante em meu processo, tanto de ator como pesquisador.

No ano seguinte decidi colocar em prática um sonho, alimentado desde pouco antes do ingresso à graduação de criar uma cena curta solo. A minha referência era de um espetáculo que tinha assistido em 2011 em São José dos Campos/SP, onde um único ator segurava uma plateia com uma obra teatral de 60 minutos. Lembro exatamente a sensação que tive ao sair daquele teatro; senti que depois que assisti aquela obra eu não era mais o mesmo, parecia naquele instante ter reencontrado um caminho dantes perdido em minha trajetória de vida.

Comecei com uma adaptação do espetáculo “Cartas de um Pirata”, do dramaturgo e ator Vinícius Piedade, que até então eu tinha como única referência dramaturgica na vertente solo.

E no primeiro capítulo desta dissertação apresentarei a vocês um pouco mais desta cena, que foi muito importante para a minha vivência com o público.

Depois de um período de ensaio e preparação, fui convidado a participar de um evento que reunia ex-estudantes do curso livre de teatro do SESI Uberaba, no qual tive as minhas primeiras aulas de teatro antes da graduação. Lembro que para a realização da cena, eu necessitava disponibilizar meu corpo para o exercício da cena, fato que exigia de mim movimentos ágeis para a criação da cena por meio de ações físicas.

Durante a apresentação, que durou aproximadamente 15 minutos, em um determinado momento da cena, realizei um movimento de me deslocar girando sobre meu eixo e durante esta ação percebi meus pés fincados demais no chão e fiz um movimento de rotação muito brusco, lesando o ligamento do meu joelho esquerdo e findando – naquele momento – um período de investigação cênica. Me ausentei de qualquer experimentação prática por 6 meses.

Foram meses de fisioterapia, filas de hospitais, dores, talas, repouso, visitas em casa e choro por não poder estar fazendo teatro. Naquele instante, dei por mim que tudo estava acabado, era triste saber que no exato momento em que estava encontrando uma forma de criar sem depender de um coletivo, estaria fisicamente impossibilitado de dar continuidade a aquela pesquisa.

Mas superando as adversidades, intuitivamente transformei-a em momento de preparação, devido a impossibilidade de me locomover pude mergulhar nas leituras das mais variadas obras literárias, abrindo escuta para outros autores fora do universo brasileiro. Fui desde Gabriel Garcia Marques, Patrick Süskind a José Saramago no qual me deparei com a obra “O Conto da Ilha Desconhecida”.<sup>3</sup>

Em seu livro, Saramago nos brinda com a história de um homem que foi ao reino pedir um barco”, mas não só isso; o homem na verdade parte por uma busca interior, a busca por conhecer a si mesmo. O que se assemelhou a todo o meu resgate até ali, desde minha infância até naquele instante, a busca por respostas de como a vida de alguma forma já tinha me moldado a ser artista, e como a minha inconformidade seria a mola propulsora para superar as mais diferentes adversidades.

A verdadeira busca pela “ilha desconhecida”, onde habitava minha capacidade de criação. Aquela obra fazia parte de mim de alguma forma, me inquietava e foi a partir dela que comecei a pesquisa de transformar a cena que havia experimentado, na cena curta que depois se chamou “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma liberdade solitária”. E a minha primeira partilha

---

<sup>3</sup>SARAMAGO, J. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

foi no dia 10 de março de 2015, quando escrevi, a partir da obra “O Conto da Ilha Desconhecida”, o primeiro trecho da peça e a publiquei em uma rede social:

Decidi escrever uma obra, mas não vai ser uma obra ficcional, vai ser um relato de um sobrevivente. Vou escrever nem que seja com meu sangue e limpar com meu suor. Vou desbravar o mar, vou me encontrar, vou rolar na areia, gritar e ouvir o eco de minhas palavras... Depois eu navego, navego de volta pra casa, sem bússola e sem mapa. Vou com minha intuição de pirata e com o aval de um barqueiro chamado Caronte que me diz: Velejar não é perigoso, o perigo está onde você vai chegar. Vou partir amanhã em busca de uma ilha desconhecida. E não se preocupem, quando eu achar a ilha não vou ficar lá conversando com uma bola.

Logo depois dei início às experimentações práticas, sempre partindo do encontro com as palavras de Saramago e com o momento de escrita de mesa culminante de reflexões e organizações de materiais que tangenciam o tema. Ao qual dedicarei, nesta dissertação, um único capítulo para detalhar este processo através de fichas de cena, uma sistematização de criação teatral experienciada na disciplina Montagem Teatral IV, com o Professor Doutor José Eduardo de Paula.

Este primeiro formato de experimentação se deu na junção do material já coletado durante o meu regime especial de aprendizagem, protocolado junto ao colegiado do curso para que eu pudesse me recuperar totalmente, com a minha primeira iniciação científica intitulada “O Teatro Solo e a Narrativa”, sob orientação da Professora Doutora Vilma Campos, que emprestou conhecimentos importante à criação da cena curta “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma liberdade solitária”. Ao fim foram realizadas apresentações em duas escolas, culminando em um artigo sobre as vivências e impressões durante as apresentações nos espaços não convencionais.

Depois de exaurir possibilidades de criação e apresentações da cena curta em questão, notei a necessidade de me aprofundar mais na linguagem do teatro físico (corpo como propulsor da cena) e narrativo (contação de história) - elementos que utilizava nos meus experimentos. Então, fui ao Rio de Janeiro/RJ realizar uma vivência com o ator e diretor Júlio Adrião por meio da oficina “Narrativa Física Solo”, onde pude trabalhar os conceitos do ator que instrumentaliza seu corpo e sua voz para contar uma história.

Em seguida, optei por realizar uma segunda iniciação científica, orientado pela Professora Dra. Fátima Antunes (Yaska), intitulada “Solo narrativo: percursos de pesquisa e criação”. A pesquisa apresentou um estudo aprofundado e analítico a partir da oficina feita por mim em 2015, relatando as conexões e apropriações entre o conteúdo da oficina e o caminho

percorrido no traslado entre a cena curta e a estreia do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma liberdade solitária”, na cidade de Uberaba em setembro de 2016.

Já ao final do curso de graduação em Teatro, apresentei o trabalho de conclusão intitulado: “Na beira do Cais: o fim ou o início do percurso artístico de um performer solo”, pesquisa que deu origem a esta dissertação. O trabalho se debruçava sobre a apresentação do conteúdo de criação durante os dois últimos anos de graduação, contemplando um fechamento das duas iniciações científicas realizadas e comentários sobre as experiências adquiridas.

Quando concluí o curso, pude perceber as potências vivenciadas ao longo dos cinco anos de muitas experiências com os meus mestres teatrais, referenciais em minha vida. Desde o conteúdo teórico ministrado pelo Professor Dr. Luiz Humberto Arantes, aos estudos com Máscara com a Professora Dra. Vilma Campos, o trabalho com a Biomecânica com a Professora Dra. Fátima Antunes (Yaska), o trabalho do Círculo Neutro nas vivências com o professor doutor Eduardo de Paula, a busca por um repertório poético da voz com o Professor Dr. Fernando Manoel Aleixo, a palhaçaria e comicidade com a Professora Dra. Ana Wuo e não menos importante os estudos da bufonaria, e, finalmente dos Viewpoints com Professor Dr. Narciso Telles, atual orientador e confidente de todo meu processo autoral solo. Ainda hoje esses mestres estão e continuarão inerentes à criação acadêmica e artística deste que vos escreve, um ator em constante pesquisa.

O resultado prático de finalização do meu curso foi meu espetáculo, estreado em setembro de 2016, com o nome de “O Barqueiro ou Ensaio Sobre a Liberdade Solitária”, apesar de não ter sido registrado como partilha para a conclusão, o considero, já que me emprestou conhecimentos importantes para a inserção no mercado de trabalho artístico e a continuidade do “estar” ator de teatro.

Em 2018, o espetáculo recebe o nome de “O Barqueiro”, após inúmeras pesquisas e apontamentos feitos pelo diretor convidado Cláudio Márcio, que hoje segue como provocador importante para a continuidade deste trabalho cênico. De 2016 a 2020 foram inúmeras apresentações e dedicarei um capítulo exclusivamente para apresentar esta vivência importante em minha vida artística.

Decidi continuar com a pesquisa acadêmica acerca do universo autoral solo, e ingressei em 2019 no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Não muito diferente, nesse mesmo ano circulei por 12 cidades com os meus dois espetáculos em repertório: “O Barqueiro” e “Confins”, estreado neste mesmo ano. Muitas vezes enviando textos e resumos e fazendo leituras nas coxias dos teatros que me apresentava, sempre

na balança entre o pesquisador e o ator, fundidos num interesse comum: desbravar o universo do ator solo criador.

Já entre os anos de 2020 e 2021, na segunda parte do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, não pude dar continuidade ao meu trabalho prático como ator nas apresentações do espetáculo; nesta época vivenciamos um período atípico de saúde mundial, afetados pelo avanço da propagação do Coronavírus (Covid-19), ainda presente no ano corrente, em que me vi afetado em âmbito particular e familiar.

Mas nesta finalização, nutrido da esperança de que possamos encontrar uma nova forma de ressignificar os afetos, as potências individuais e os encontros, todos propiciados pela arte, sobretudo a arte teatral que aqui nos é cara. Apresento-vos a continuidade, que mesmo enfrentando percalços, potencializou-se neste meu afastamento dos palcos, desta pesquisa.

Num primeiro momento apresentarei um percurso poético descritivo da minha trajetória, recuperando na memória os momentos importantes que possam ter servido de amparo ao desafio de ser um ator solo criador. A escrita no primeiro capítulo irá retratar a minha forma de visualizar a vida, e levará a quem lê um pouco de minha vivência enquanto artista.

Justifico esta pesquisa acadêmica como a busca por registrar a existência de uma obra teatral para além dos palcos. Oferecendo uma óptica ampliada do processo constitutivo da obra, para o leitor interessado. Sendo trabalhado desde o trilhar dos caminhos percorridos na minha infância e adolescência até adentrar o trabalho específico da obra “O Barqueiro”, na qual sou intérprete e autor.

No segundo capítulo, abordarei o tema “dramaturgia do ator”, mais especificamente ligado ao espetáculo de minha autoria e a suas conexões a outros dois espetáculos. Não partindo de um olhar textual e dramaturgic das obras, mas uma dramaturgia como o amalgamado de práticas inquietas de criação, por parte de seus artistas criadores. Levando em consideração também a necessidade de apresentar a dramaturgia do ator, o ator solo criador e os conceitos solo e monólogo, irei pontuar suas diferenças e particularidades.

Já no terceiro capítulo partirei de um olhar pessoal e interno da obra, relatando o meu percurso poético através de textos, objetos e registros de ensaios realizados. Além de uma pequena organização de vídeos e fotos, desde as experimentações em sala de ensaio até as apresentações da peça. Fruto de um intenso trabalho de leitura e dedicação. E como resultado circulou até janeiro de 2020 por 30 cidades em 6 estados brasileiros.

E para que a pesquisa não se centre apenas numa autobiografia autorial, ou memorial, apresento-vos outros dois espetáculos nos quais os convido a conhecerem suas trajetórias importantes para o Teatro Brasileiro. Traçando comparações de pontos importantes: da técnica

à concepção do solo “O Barqueiro” em relação aos espetáculos “Cárcere” de autoria, direção e atuação de Vinicius Piedade, e “A Descoberta das Américas”, sob direção de Alessandra Vannucci e atuação de Júlio Adrião. Ambos a partir dos seguintes referenciais: pesquisas acerca dos trabalhos, e análises de apresentações em vídeo e presenciais dos trabalhos de Vinicius Piedade e Júlio Adrião.

Estas comparações têm como objetivo apresentar interconexões do solo “O Barqueiro” aos seus espetáculos inspiradores e ressaltar as diferenças estéticas, textuais e de encenação, particularizadas pelo universo de escolhas dos atores solo criadores.

Além disso, no mesmo capítulo, abordarei a literatura como matéria prima do espetáculo solo; não como metodologia de escrita dramatúrgica, mas como um disparador poético do ator que através das suas experimentações, cria um espetáculo independente do texto. Esmiuçando na sequência as diferentes vertentes de atuação solo e apresentando a técnica e a estética escolhida para trilhar o meu caminho de criação, a Narrativa Física Solo.

Por fim, concluirei acerca dos avanços da vida artística e processual do espetáculo “O Barqueiro”, lançando questões sobre a importância da continuidade e da perpetuação do material artístico desenvolvido ao longo destes anos, uma inquietação que perpassa a minha história desde 2012, imerso no fazer e na pesquisa teatral.

Também destacando, a quem lê, a importância de engajar-se na experimentação, aproveitando ao máximo as possibilidades de se pesquisar um tema específico, nas iniciações científicas; de partilhar os pensamentos, nos artigos publicados; nas experimentações da modalidade teatral, no espaço físico da Universidade (ensaios) e no encontro com público (apresentações).

## CAPÍTULO 1

### **IDEIA: AUTORALIDADE IMAGINATIVA**

Um ator solo criador deve renunciar-se à espera, à inércia e à passividade. Depois, predispor-se ao erro e a experimentação. E em seguida, esquecer tudo daquilo que já viu para não se assemelhar inconscientemente a alguma fórmula ou conceito. E por último, há de se ter coragem para sustentar a sua ideia.

Quando digo autoralidade, empresto-me desta palavra para retratar aquele que cria, que é autor dentro do universo artístico no qual se insere; este universo, no caso, envolve as diversas camadas do fazer teatral, perpassando os caminhos do figurinista, cenógrafo, ensaísta, dramaturgista, dramaturgo, encenador e diretor. Os relatos aqui descritos partirão de um ponto de vista limitado e auto processual, não obstante intuir-se da sua integralidade a finalização de um processo de pesquisa que já percorre o seu sexto ano.

Este lugar da criação é ponto crucial e necessário para o ator; nasce do interesse de emancipar-se das figuras do dramaturgo e do diretor. E esta ideia não se provém do vazio, sendo fruto de uma decisão. Metaforicamente como pedras grandes ao chão que formam um caminho, onde aquele deverá escolher por quais desviar e quais pisar. E estas formações rochosas amparam o caminho do atuante e representam as escolhas para a concretização de sua ideia.

Escolhas que podem ser: o tempo de ensaio; a roupa para o ensaio; a música que abre e inspira o ensaio; as textualidades: poemas, textos dramáticos, crônicas, contos, romances e até relatos pessoais, que servirão de amparo poético e referencial para o criador; os movimentos acionados pela improvisação em sala de ensaio; os aquecimentos e alongamentos para a preparação do corpo do ator; e por fim os planejamentos de produção e execução do espetáculo.

Além disso tudo, é preciso saber abandonar as ideias, é preciso ser desapegado das imagens, movimentações, marcações, e trechos de fala que possam não funcionar na experiência diante de um público. Se apegando mais na sinceridade e responsividade do processo. Digo isso, pois haverá certamente em seu percurso, problematizações acerca do todo. Afinal, um espetáculo teatral é objeto de conhecimento e por esta mediação, já instaura conscientemente dúvidas, questões e opiniões sobre o trabalho, independente do conhecimento previamente obtido pelo público.

E migrando esta construção conjunta do dramaturgo e do diretor para uma única função de ator solo criador do espetáculo, busca-se, então, executar a condução deste próprio processo.

E tornando-se diretor do seu próprio trabalho, para Bertold Brecht faz se necessário, em meio ao processo da tomada de decisões, "não desejar "realizar uma ideia". Mas sua tarefa é suscitar e organizar o rendimento do ator (...). Deve desencadear crises e não se inibir pelo medo de confessar que ainda não tem a sugestão correta, bela e pronta." (BRECHT, 1975, p. 217, grifo meu). Neste caso, sendo o diretor, a criação terá de predispor a gestação por um viés processual, colocando-se ao erro, ao inacabado e tornando-o responsável por dar aquela direção. Enfrentando a dificuldade de não conseguir observar-se enquanto totalidade, já que sob os estímulos em sala de ensaio, estando sozinho, carece do contato com o olhar e a opinião externa. Sendo assim, somente após o contato com o público estes feitos são postos a prova.

Esta criação processual, pode ser exemplificada nos passos firmados pelo desejo de um ator inquieto, como cita a pesquisadora Ana Carolina Monzon:

Todo processo inicia-se com uma vontade de dizer alguma coisa. Esse dizer não permeia apenas o campo das palavras, mas, acima de tudo, do corpo que quer fazê-lo por meio de imagens, sons, ruídos, respiração, gestos, movimentos, ações, olhar ou do estar em relação. Para a escolha do que dizer e como dizer, o ator utiliza um ou mais estímulos, pontos de partida para a improvisação e composição de partituras cênicas, que aqui são os materiais. É construída, assim, a primeira base de um processo de composição dramática: a escolha dos materiais de criação. (2015, p.30)

E a partir de uma única temática, durante os encontros consigo mesmo, o ator solo criador, intuitivamente ou a partir de técnicas e estilos, como por exemplo a mímica ou a composição física por meio de partituras corporais, experimenta materiais, mesclando as possibilidades de execução de determinadas ideias. Combinações imagéticas, sígnicas e conceituais. Outro fato que pode ocorrer, e necessita ser exemplificado, é o retorno à sala de ensaio após uma experimentação aberta ao público; fato que auxilia o ator a ir moldando o espetáculo de acordo com essa visão externa e pura da recepção teatral. Tornando a cena, aberta a modificações, um trabalho em processo e constantemente revisitado.

Dois exemplos concretos encontram-se na modificação progressiva da cena inicial da peça "O Barqueiro", nas duas versões da peça, as quais me emprestaram possibilidades novas para se iniciar a história. Interferindo na relação entre o público que recebe o ator e seu espetáculo, ou o ator e seu espetáculo que recebe o público. Este exemplo, com imagens e vídeos, será abordado no capítulo três, onde apresentarei a sistematização dos exercícios de improvisação em sala de ensaio, que culminaram no espetáculo apresentado ao público.

Outro exemplo está no meu interesse inicial de conversar com o público após as apresentações. E significam muito mais que ouvir as percepções; e como as primeiras partilhas

foram realizadas no ambiente da graduação, as questões se focaram mais em “o que poderia ser melhorado”, do que especificamente a fruição imagética dos signos e a compreensão da história com um todo por parte do público.

Estes dois exemplos fazem parte da minha trajetória e escolha. São pedras que escolhi pisar, e que até hoje me emprestam opções para novas decisões acerca das minhas outras criações. São inteiramente frutos da prática que derivam de conhecimentos adquiridos durante a graduação de teatro, onde realizei, além da experiência prática em sala de aula, vários outros cursos rápidos e workshops. Todos esses exemplos de alguma forma perpassam o universo do ator, mas desta minha perspectiva, grande parte das experimentações partiram da minha intuição e do limite dos meus conhecimentos.

E para apresentar-vos estes caminhos, nada melhor que relatar a vocês a minha trajetória, no intuito de exemplificar a minha forma de pensar a construção de uma obra artística. Digo isso, pois para mim, o espetáculo, é o fim, o resultado de um processo laboral de uma obra de arte. Portanto, narrarei aqui de maneira sistemática, em primeira pessoa, tudo que vi e registrei na memória acerca do processo criativo do espetáculo solo “O Barqueiro” do período de 2015 a 2020. Tentarei ser fiel – por mais que o tempo não perdoe – acerca dos passos deste ator solo criador que vos escreve. E diante disso, acredito eu que você, leitor que se interessa por esta premissa, deva estar se perguntando: como chegar a uma ideia de espetáculo? Como colocar essa ideia em prática diante de um público? E por que falar disso é tão importante nesta pesquisa?

Perguntas que não diretamente respondidas serão mote para a escrita desta dissertação, a qual reúne os principais materiais inspiradores e registros dos aprofundamentos realizados na criação desta obra, prezando pela sua continuidade nos próximos anos. E se intui de instigar outros artistas a percorrerem, através de seus conhecimentos, o universo da criação teatral.

Meu intuito aqui é refletir e apresentar uma perspectiva acerca de um processo pessoal, irrepetível, em meio a muitas pesquisas acerca do tema, e dizer-lhe que é possível encontrar boas matérias primas por meio das suas experiências e referências, e por fim reuni-las em uma obra autoral. Aqui especificamente, trarei um exemplo de criação de uma obra para um único ator em cena. Basearei toda a dissertação deste capítulo narrando uma auto experiência prática, poética e intuitiva, onde percebi que nada se começa do zero e sim de atravessamentos conscientes e inconscientes no nosso viver.

## 1.1 O OLHAR DO ATOR SOLO CRIADOR: DA SALA DE ENSAIO AO PALCO.

O primeiro ponto é entender que se temos uma ideia, por mais processual e compartilhável que seja, estamos sozinhos. Pois, na complexidade desta ideia ser levada ao concreto, a nossa imaginação não age da mesma forma para com a do receptor. Como exemplo cito as imagens que criamos em nossa mente, de uma cena teatral, e que muitas vezes ao concretizá-las talvez não consigamos dar vasão e corpo às imagens constituídas em nossa fabulação.

Pois ao imaginá-las vemos as cores, desenhos e formas, mas quando damos corpo e experimentação a essa ideia, algo em desalinho acontece, pois na prática a limitação da auto-observação se instaura, o olhar do visto de dentro pode ser diametralmente oposto ao olhar de fora. Algumas vezes, precisaremos do outro, desse olhar externo para observar a nossa relação com os elementos concretos como o cenário, o figurino, a luz e a própria atuação. No aspecto corporal e coreográfico, um olhar externo auxilia nos posicionamentos e nas ações estudadas em sala de ensaio. Na ausência desse “outro”, temos as paredes, o chão, os objetos, a luz e talvez uma câmera ou um gravador sonoro, e aí encontramos a primeira crise.

Como se auto-observar? Como entender as extremidades, espacialidades, a partir do gestar improvisacional de uma cena? E esse fato, é uma crise constante do ator solo criador. Ele utiliza um repertório de memórias corporais provindas das experimentações com o público, mas não sabe diante de um novo encontro quais dessas ações funcionarão. Fadado a construir um espetáculo que se molda a todo instante.

E nesse lugar, de se perceber em cena, a impossibilidade desse olhar externo me suscita muitas questões: como me insiro em cena? recortando o quadro estático e vazio no palco. Como gerar imagens de uma forma efetiva e cativante ao público? Inicialmente pensei que uma câmera resolveria, e certamente cumpriria o papel desse “olhar externo”, mas com o tempo vai ser insubstituível a troca humana dentro da sala de ensaio. Percebi que a câmera altera o lado da imagem, distancia os detalhes e possibilita um processo fragmentado na edição das ações no exato momento em que elas acontecem. Ou seja, ao findar daquele pequeno trecho, terei de ir até a câmera, desligá-la e analisar o que já aconteceu, e a partir daquela minha análise, reconstruir ou continuar a cena, ou passar à cena seguinte?

Esta necessidade concreta do outro em sala de ensaio, era um desafio posto. Pois até então, eu tinha como referência criações a partir de coletivos em sala de aula ou de micro processos em oficinas curtas. E quando pensei em montar uma peça teatral, não parto de

nenhuma experiência pessoal, mas de tentativas desencontradas de me encontrar em cena. Na universidade descobri-me em uma cultura competitiva e restrita de pequenas bolhas, fato que me isolou ainda mais de meus colegas de turma. Pois muitos deles já tinham consolidado seus parceiros de cena ou seus interesses individuais no Teatro.

Por muito tempo, tentei formar um grupo de teatro dentro da universidade e fora dela. Comecei por amigos próximos, que não tinham experiência em teatro; passei por colegas de profissão, alunos e, por fim, restei-me só. Tentei entender o motivo de nunca ir à frente com um coletivo, talvez como experiência pessoal seja essa dificuldade de encontrar num coletivo uma estrutura hierárquica igualmente distribuída. Na minha cidade natal, solidificar um grupo passa ser um grande desafio, já que as pessoas não acreditam na possibilidade de se constituir algo para o futuro, na profissionalização do artista, pois descredibiliza-se a ideia diante das escassas políticas públicas para a cultura local.

Em minhas experiências coletivas percebi que há responsabilidade mútua. E muitas vezes, para alguns, é um fardo, em que a autocrítica ou busca da perfeição levava-os ao fracasso antes mesmo de começarem os ensaios da peça.

Penso que quando se tem uma ideia de montagem, por mais frutífera que seja, e mesmo que tenhamos uma realização por meio de múltiplas opiniões, terão de fazer uma concessão para uma única pessoa do coletivo. Há de ser feito um acordo em conjunto para reunir todas as ideias, como pedras pisadas ou desviadas, e encontrar um caminho grupal.

Em contraposição, o ator solo criador, fora de um coletivo e escolhendo trilhar espetáculos solo ou monólogos, assume uma responsabilidade maior por conta de suas ideias serem constituintes ao espetáculo que será compartilhado com o espectador, por ele unicamente.

E para o trabalho específico do Barqueiro, a presença do público faz-se necessária para a constituição das imagens, para o respiro e diálogo da cena, já que neste aspecto narrativo, o interlocutor necessita ver o seu ouvinte, o que me fez concluir: na falta de um interlocutor em sala de ensaio, fez-se necessário o encontro com o público.

O desafio de transladar ideias do ensaio e levar ao outro foi crucial para que eu escolhesse trabalhar de forma solo. E no percurso até aqui percebi que o processo todo não foi somente pautado no estar sozinho, mas sim na capacidade de demonstrar alteridade.

Pode-se dizer, mesmo parecendo ser egocêntrico, autocentrado ou autoconfiante demais que, para espetáculo O Barqueiro, entendo-o como um exercício profundo de

autoconhecimento e dedicação, além de uma incumbência de responsabilidade enorme, para com a sacralidade da minha arte e da vivência teatral do espectador.

E quando me dispus a estar só em uma sala de ensaio, experimentando, pensando, analisando e descobrindo, para não me atribuir o fardo de ter uma obra acabada e mostrar ao público, recorri a uma experimentação cênica e exposição de todo o meu material acumulado, através de múltiplas vivências, na qual mostrei inicialmente ao público o Mário que ouvia histórias e recontava-as com a perspectiva da sua capacidade imaginativa. Ou seja, levar ao público, uma apreciação estética e poética por meio da junção de todas as minhas referências, partindo sempre de uma palavra: realizar.

Cabe ressaltar que em momento algum as análises realizadas nesta dissertação têm como objetivo criar um modelo a ser seguido. O ator-autor pode amparar-se em um estilo específico, mas aqui, isto não ocorre; ocorre um sincretismo de estilos, técnicas e poéticas teatrais num processo específico e singular de criação. Vejo o meu trabalho, acima de tudo, como uma condição dada pela circunstância mercadológica e artística local. E esta conjuntura em si me permitiu, sob o amparo da universidade, experimentar o contato com o público por meio de cenas curtas. E delas exercitar o trabalho do ator na relação com o espectador; a cada encontro plantar um novo desafio e colher aprendizados.

Como contextualização histórica de “O Barqueiro” apresentarei em seguida um breve panorama da primeira cena curta solo que desenvolvi, criada a partir de uma apropriação do artista Vinícius Piedade. A cena tem a importância de ser a somatória entre a pesquisa e a cena em si, desde as vivências iniciais na Universidade e os primeiros lampejos do processo.

## **1.2 UMA CENA CURTA EM EXPERIMENTAÇÃO**

A primeira experimentação prática se deu na criação de uma cena curta sem nome, partindo apenas de um roteiro livre, inspirada no espetáculo “Cartas de um pirata”, do ator e diretor Vinícius Piedade. Na cena, eu começava criando uma atmosfera ao público através de uma conversa, no intuito de que tanto eu quanto eles nos sentíssemos à vontade para a vivência da cena. A escolha se alinhou com o trabalho de Vinícius Piedade, e como ele, decidi não utilizar cenário e objetos de cena, contando apenas os recursos de iluminação, corporais e vocais para contar, através da minha óptica, aquela história.

As primeiras falas da cena curta, eram:

Boa noite senhoras e senhores, agradeço vocês pela presença e gostaria de dizer que a cena ainda não começou, ou já começou e estamos apenas, diante desta situação, esperando com que algo aconteça, esse algo pode ser uma música que invade o nosso silêncio ocupado pelo barulho daquele ar-condicionado, ou pelo gosto de nossa saliva, ou pelo cansaço-disposição do nosso corpo. Pode ser que a cena já tenha começado ao se sentarem em suas cadeiras, observarem este palco vazio, e daqui, emergirem inúmeras ideias do que poderá vir a ser. Mas não, aqui ainda não começou, mas quando eu pisar ali (mostra um ponto do fundo do palco), aí sim a cena começa... (silêncio, esfrego as mãos umas nas outras, a luz vai mudando e quando vou pisar na marca, começar) Calma, calma, essa luz não tá legal pra começar, podemos começar com um foco bem aqui... (o foco aparece e o ator já fica estático como se segurasse uma parede invisível, ou estivesse em uma redoma, diante do público, música.)

Esta cena curta serviu de pontapé inicial para a minha pesquisa no universo teatral solo, servindo de experimentação anterior à cena curta “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma liberdade solitária”, que posteriormente culminou no espetáculo completo de mesmo nome, e, por fim, resultou na obra “O Barqueiro” que até hoje encontra-se em cartaz.

Depois de algum tempo percebi que experimentando esta cena, obtive inúmeros aprendizados, tanto na pesquisa de materiais que envolviam a temática, e que depois serviram de apoio para a criação do espetáculo “O Barqueiro”, quanto me propiciando a experiência de levar o meu imaginário pessoal e o conteúdo assimilado por mim - a partir do trabalho de Vinícius Piedade - ao público. Aqui não falo especificamente sobre a recepção, mas sim do lugar do espectador como um dos elementos de composição da dramaturgia do ator.

O primeiro material concreto de criação da cena partiu da temática que o ator Vinícius me apresentou durante uma das apresentações que pude assistir. No seu espetáculo, um pirata em alto mar falava com as águas, pois não existiam paredes. E naquela esquizofrenia o personagem, Pirata, escrevia cartas e as lançava ao mar por garrafas, na busca de se comunicar com o lá fora, a terra firme. Nesta poética, apropriei-me, não da expectativa de me comunicar, mas daquela de acionar diretamente a comunicação com o público, através de meus devaneios e de minhas histórias escabrosas sobre o universo das navegações.

Durante a performance pensei na utilização dos focos de luz para delimitarem cada diálogo: o primeiro com o alguém, o segundo consigo, o terceiro com o mar, o quarto aos ventos, e o último com a realidade. Tentativas de metaforizar a vida daquele personagem, sem rumo no seu devaneio-sonho. Sempre em diálogo constante com o que ele acredita ser material, transformando aquilo que ele pode ver, em companhias possíveis.

Para a execução pensei em imagens estáticas, apostando em uma certa imobilidade. E a cada imagem, uma fluência rápida no diálogo com o meu interlocutor, o público. Para um

exemplo mais concreto irei colocar aqui as primeiras fotografias, registradas em cena na primeira apresentação para um público; registro apenas por fotos, pois não realizei filmagem.



*Figura 1. Cena curta - Sem nome -  
Realizada dentro no palco do Centro  
Cultural José Maria Barra.*

Nesta primeira imagem, registrada em 2015, permaneço com os meus braços como se estivessem presos a algemas, e neste momento digo um trecho do poema “Navio negreiro” de Castro Alves. Onde o personagem – sem nome – diz: “Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus! Se é loucura... se é verdade tanto horror perante os céus?!...” A cena se discorre em relação a uma tempestade que se aproxima, e a personagem, amarrada, se vê impossibilitada de fugir, mas questiona, se mesmo estando desamarrada, conseguiria fugir daquela situação?

As pernas, fincadas ao chão, o tônus impresso ao longo do corpo e as mãos tentando se livrar daqueles pensamentos impunes, daquele medo ofertado pelo devanear em alto mar. Nesse instante há um tom desesperador em se libertar até de fato acontecer, e a cena ir para outro lugar. Pois como o pensamento, podemos dar saltos, propulsados por nossa imaginação.



*Figura 2. Cena curta - Sem nome -  
Realizada dentro no palco do Centro  
Cultural José Maria Barra.  
Uberaba/MG. 2015.*

Na segunda imagem, poderia simbolizar um soldado ou um homem que segura um bastão ao chão, ou simplesmente um homem com um braço levantado. O corpo, ainda dentro do foco conversa com alguém. Nesta situação instaura-se uma posição firme e decidida de um capitão em seu barco, que conversa com a sua tripulação: o vento de bombordo e o vento de estibordo, como personagens reais dentro da narrativa. Nomenclaturas essas, encontradas no repertório comunicativo dos marinheiros. O corpo, em estado de tensão moderada, os lábios cerrados e a fala contida pelo peso do maxilar, prejudicada por uma boca que não gesticula. Na minha imaginação um marinheiro, que em seu silêncio, desaprendeu a falar.



*Figura 3. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra. Uberaba/MG. 2015. Foto: Rodrigo Chagas.*

Nesta imagem expressa-se o espanto em deparar-se com o medo de ser engolido pela onda, pois a tempestade que outrora tinha ido embora, voltou ainda mais forte. Neste lugar estático da cena, sem muita movimentação e pautada apenas nas palavras, direciono o meu olhar a algo que se aproxima, e como uma boca, se abre diante de mim.

Neste momento, há uma tensão no olhar e nas mãos, o corpo está enrijecido e focado em seu interlocutor não convidado para a conversa, o mar. Esta parte da cena, emprestou-se, também para exercitar, a triangulação do olhar do ator e o que ele vê com a plateia, levando-os a um lugar de visualização do que era proposto por mim, enquanto narrador.



*Figura 4. Cena curta - Sem nome - Realizada dentro no palco do Centro Cultural José Maria Barra. Uberaba/MG. 2015. Foto: Rodrigo Chagas.*

Neste outro fragmento, já recoberto de seu sono-devaneio, o personagem compreende não ter saído do cais, mas que verdadeiramente viveu seus devaneios. Observo alguns aspectos da cena como óbvios e literais, assim como o abuso das metáforas, que de algum modo não atingiam diretamente a compreensão por parte do espectador. A cena parece uma fragmentação desconexa de uma situação dada. E o fato de acordar de um sonho incorre numa obviedade fácil para dar fim a uma história.

Outro aprendizado que serviu para o trabalho de finalização do espetáculo “O Barqueiro”, compreendendo que para se fechar um ciclo, é preciso resolver todos os elementos conflitantes criados no caminho percorrido.

Para uma contextualização geral desta cena específica, apresento abaixo descrito um roteiro de “micro cenas”, nomenclatura que vem da ideia de micro, como unidade de tamanho e cenas, como o coletivo de situações postas a partir de signos, ações e vocábulos. Os textos foram escritos entre os meses de fevereiro e março de 2015, e foram norteadores das temáticas para a improvisação diante do público, muitos deles serviram como inspiradores para o espetáculo objeto desta pesquisa.

Roteiro:

- Micro cena: “É ou, não é?”.

Aqui, há uma tentativa de instaurar o “estou em cena ou não?” Na cena, estou de branco e calça cinza, parado no canto direito do palco, e para quem olha estou somente observando a plateia.

Texto: “Obrigado por estarem aqui, e peço a vocês que aguardem os sinais, para que então comecemos, tudo bem? Mas, antes, alguém aqui conhece os três sinais do teatro? Não? Então, vou explicar, dizem as muitas línguas, que os sinais serviam para aguardar o rei ou o imperador estarem prontos para assistirem à apresentação. No primeiro sinal abriam-se os portões a todos; o segundo, sinalizava que todos os espectadores estavam sentados; e o terceiro, por fim, era a mão levantada do rei, que do alto do seu procrastino atraso, autorizava então este começo... (faz com que vai começar, mas não começa, volta a seu estado passivo de ator), mas se acalmem e considerem então, que lá na última cadeira, ali onde aquele rapaz está sentado, encontra-se o rei. Ei, você pode ser o rei? Assim, podemos combinar, quando levantar a mão podemos começar. (então o rapaz, incumbido de marcar o terceiro sinal e fazendo com que o público que contorça para saber quem é, a levanta e marca o início).

Neste caso, podemos associar esta situação à do metateatro, de teatro dentro do teatro, a que Patrice Pavis descreve como:

O teatro dentro do teatro passa a forma lúdica por excelência, onde a representação está consciente de si mesma e se auto representa pelo prazer da ironia ou da busca da ilusão ampliada. Ela culmina nas formas de teatro dentro de nossa realidade cotidiana: doravante, aí é impossível cindir vida e arte, o jogo é o modelo geral de nossa conduta diária e estética. (PAVIS, 1999, p. 386).

E entre o olhar para o rei-espectador e o ator-personagem, instaura-se então essa “passagem” de apresentação-conversa para a cena teatral em si. Outro fator determinante, pensado previamente, foi a iluminação que entrava, diminuindo o espaço cênico a um pequeno círculo. E aí partimos para a segunda parte da cena.

- “Sou o único homem a bordo do meu barco.”

De costas, com as mãos atadas, dentro do círculo, delimitado pela luz. Esta parte surge do poema “Pirata”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, onde o improvisado ampara-se nas questões da personagem como a possível vinda de uma tempestade, ou o silêncio monocórdico dos próprios pensamentos. A falta do outro, tema vivido também no próprio processo criativo.

Sou o único homem a bordo do meu barco.  
 Os outros são monstros que não falam,  
 Tigres e ursos que amarrei aos remos,  
 E o meu desprezo reina sobre o mar.  
 Gosto de uivar no vento com os mastros  
 E de me abrir na brisa com as velas,  
 E há momentos que são quase esquecimento  
 Numa doçura imensa de regresso.  
 A minha pátria é onde o vento passa,  
 A minha amada é onde os roseirais dão flor,  
 O meu desejo é o rastro que ficou das aves,  
 E nunca acordo deste sonho e nunca durmo.  
 (Pirata - Sophia de Mello Breyner Andresen)

Texto: “Sou o único homem a bordo do meu barco, e deste, em meio ao oceano-espelho, que reflete exatamente aquilo que está ali (aponta para cima). Se bem que quando chove, este espelho fica à espera. Mas antes vem o vento!! Pois nesta pátria, é onde o vento passa. Mas muito cuidado para não confundirem com os ventos que trabalham nesta navegação. O que vem, não foi e nunca será convidado, pois faz com que este barco perca totalmente seu rumo, sendo levado por ondas gigantes em quedas maiores ainda. Não queiram saber como é uma tempestade de ventos em alto mar, mesmo se eu quisesse aqui reproduzir a vocês, não conseguiria tal feito. Mesmo sendo única carne aqui, sei que em meus pensamentos pairam

presenças, sei que aqui de alguma forma, estão me ouvindo, mesmo que eu grite a esses quatro ventos, sei que alguém me ouve.”

- Micro cena: “Preso às minhas ideias.”

A prisão, para o personagem, naquele instante representava algo ruim, pois não há mais o que ver, ou o que, de novo, perceber. E aí, ele clama:

Texto: Senhor Deus dos desgraçados, e se me é loucura ou se é verdade, o que há de tanto horror perante os céus que espelham este mar. Quietos, belos, inconfundíveis e indecifráveis, o inquieto mar, porque não responde às minhas súplicas por terra firme. E enquanto estou aqui, preso às amarras de minha sorte, eu não sei se me afasto mais da chegada, ou se me aproximo mais do encontro. A única coisa que sei, ou quase sei, é que se eu me jogar em alto mar, meu barco, guiado pelos ventos, não me esperará, e aqui... (aponta para baixo) muitos outros inquietos estão à espera de alguma coisa acontecer. E em meio às ondas das minhas ideias, não me perco, sei que o balanço do barco quer me derrubar, sei que o silêncio quer me ouvir falar e quer saber? Pode vir, pode vir mar, que eu não o temo...”

- Micro cena: “O mar entrou, mas não foi convidado.”

De sozinho, lamuriando possíveis situações derradeiras, encontro-me acompanhado da chuva que cai no barco, e ela é, se não, um estado de visita ao mar. Como as ondas batem no cais e pouco se misturam ao chão do barco, elas chegam transvestidas de chuva para uma conversa. E nesse encontro, se dá o espanto, pois o mar não fala, o mar balança-nos anunciando sua constante respiração.

Texto: sinto sobre minha pele, a sensação de estar sendo tocado e ao abrir os olhos, diante de mim há uma forma, que parece o recuo de uma onda, parada, como uma boca que irá me engolir. Mas sinto, no fundo, que não irá fazê-lo. Sinto em mim, a sensação de que ela quer me dizer algo, mas indecifrável, não consigo compreendê-la. Eu digo, saia daqui, antes que o barco não nos suporte. Eu fecho os olhos, esperando o impacto da onda, que lançaria em alto mar, e pensando em como dei essa bobeira, retiro vagarosamente as mãos e a vejo, na espera, de um convite para ficar. Saia daqui, pois sou marinheiro só e as minhas companhias servem apenas para me levar onde devo chegar.”

- Micro cena: “Os ventos precisam remar.”

Neste momento, após desavenças com o mar, visita não quista naquele barco, o capitão do barco convoca uma reunião urgente com seus marinheiros: estibordo e bombordo. Que

auxiliados pelo sol, tens de informar o caminho a ser percorrido. Aqui, o corpo do ator está em diálogo com dois interlocutores, o ator estático conversa olhando para os lados esquerdo (bombordo) e direito (estibordo). Até, não ter mais a orientação do sol, e na escuridão, o medo.

Texto: Atenção tripulação, eu o capitão deste barco, convoco-os para uma reunião ordinária. Primeira pauta! Não mais, aceitarei, que este barco seja jogado, como uma boia, de um lado para o outro. Segunda! Necessito de previsões positivas sobre a nossa chegada. Terceira, e não menos importante! Todos os visitantes, não convidados a esta tripulação, serão lançados ao mar. Nesse instante, observo de longe, uma andorinha, meus olhos, não acreditam, temendo em alto mar, as miragens serem no reflexo espelho do céu.

- Micro cena: “Terra!!”

Em seu sonho real, se ouve as ondas quebrarem em terra firme, ouve-se também pássaros no céu, ouve pessoas gritando ao longe, e quando acorda, nem mesmo saiu do cais. Tudo aquilo morava no desejo sonho de um jovem marinheiro atracado.

Texto: Nesse instante, não sei se a fome, a sede, ou a loucura me escurece as vistas, meu corpo tenta-se apoiar a concretude do meu barco. (o ator gira, reconhecendo parte por parte daquela nau, e cai sobre os sons de pássaros e do mar. Aos poucos, os sons, atenuam batidas em terra firme, a luz de cena sai de uma perspectiva mais recortada, para uma luz geral e contrária ao público, revelando a silhueta do ator que está deitado ao chão). Ao abrir os olhos e observar as minhas mãos, percebo que nem levantei aquelas velas.

Ainda numa análise acerca da constituição desta cena, percebo hoje que utilizei uma colagem de referências múltiplas sobre a temática, mas sem aprofundamento; todas as imagens construídas não ofereciam ao espectador uma profundidade dos signos, capaz até de entre uma cena e outra forçá-los a perderem o entendimento completo da história que eu tentava passar.

### **1.3 UM CONSTRUTOR DE FICÇÕES**

Para encontrar o construtor de ficções que sou, parto da vivência obtida dentro do programa de pós-graduação em arte cênicas, na disciplina “Criação e composição: percursos poéticos/ teóricos e pedagogias”, ministrada pelo Professor Doutor Fernando Manoel Aleixo.

Na disciplina nos foi apresentada a “Antroposofia”<sup>4</sup>, onde fomos convidados a revisitar memórias das nossas infâncias e adolescências, na busca por encontrar em qual momento despertamos ou potencializamos o nosso universo poético e criativo.

O que me chamou a atenção foi, a capacidade desta área de conhecimento responder às questões do hoje com aquilo que vivenciamos no passado. Como o exemplo da “Evolução da Criança”, particularidade de conhecimento Antroposófico que se debruça a compreender através dos primeiros anos vividos, a nossa experiência de contato com o mundo material e social e o que acumulamos dela serem a somatória resultante na nossa capacidade cognitiva, consequentemente social e afirmativa no mundo.

E instigado por este conhecimento, partindo das minhas leituras do livro “Noções Básicas de Antroposofia” de Rudolf Lanz, obra que parte dos conhecimentos de Rudolf Steiner acerca da “Ciência espiritual antroposófica”, pude introduzir-me a estas questões e relembrar momentos importantes, para que hoje compreenda o meu lugar de artista, o qual flerta diretamente com um imaginário pessoal, descritivo e corporalmente ativo, oriundo das minhas inúmeras brincadeiras quando criança.

O criador da “Antroposofia”, o filósofo, educador, artista e esotérico austríaco “Rudolf Steiner ensina que a vida humana é caracterizada por ciclos de sete anos, marcados pela predominância de determinada configuração anímico-espiritual” (LANZ, 1997, p.79) E pensando nesta organização estrutural de nossa vida, pauta sua reflexão nas questões animais e espirituais, embasadas na concretude dos momentos de apreensão do mundo, resultantes na potência da continuidade de nossa trajetória.

Assim como Adolf Lanz discorre sobre o tema “sem investigar o porquê desses ciclos” (LANZ, 1997, p.79). Durante a disciplina, obtivemos conhecimentos dos dois primeiros ciclos, denominados “setênios”, de nossa vida. Fato que me levou a resgatar da memória: as minhas experiências das brincadeiras e os meus aprendizados com os erros e os tombos. Gerando, assim, uma reflexão de como isso implicou nas minhas decisões e nas minhas ações hoje.

O intuito de apresentar-vos na introdução, e aqui, um caminho percorrido, por mais que esta pesquisa não se centre na análise da minha vida pessoal, está nos conhecimentos adquiridos que me emprestaram uma relação direta entre o eu ator as minhas referências.

---

<sup>4</sup> Antroposofia é uma palavra derivada do grego *anthropos*, homem, e *sophia*, sabedoria. Pode ser caracterizada como um método de conhecimento que aborda o ser humano em seus níveis físico, vital, anímico e espiritual, e mostra como essas naturezas, absolutamente distintas entre si, atuam em constante inter-relação. Antroposofia. Fonte: <<http://apanat.org.br/antroposofia/>> Acesso: 20/10/2021.

Como por exemplo, a perspectiva deste narrador brincante dentro do trabalho específico do “Barqueiro”, que sem nenhum recurso (cenografia e objetos cênicos), dá vazão a sua fantasia, num espaço vazio, e por meio de seu corpo e sua gesticulação, dá vida àquela história. Como o meu eu criança, que brincava atravessando o quintal, imaginando estar em outro lugar, na presença de outras personagens, não sendo espetacularizado, mas gerando a mim mesmo imagens que serviam para dar sentido ao meu mundo irreal.

E nesta compreensão, Rudolf Lanz lança questões sobre este brincar na infância:

Depois, a criança deve ter a possibilidade de dar vazão à sua fantasia criadora. De dentro para fora, deverá desabrochar uma vida anímica baseada principalmente no corpo, na vida orgânica e seus ritmos. Contos de fadas devem animar a imaginação; brinquedos simples devem ceder lugar à fantasia. [...] Materiais naturais, pedaços de madeira, panos, pedras, conchas, plantas, areia, lápis de cera, eis os companheiros ideais com os quais a criança pequena, cheia de imaginação, constrói “seu” mundo. (LANZ, 1997, p.80)

E no contexto do desenvolvimento humano, a performance no espetáculo cerne desta pesquisa, de algum modo serviu para a minha organização criativa e como a justificativa da minha capacidade de transladar o que passa em meus pensamentos para o concreto visualizado pelo espectador.

Um ponto importante de destaque é que para este procedimento autobiográfico, já citado na introdução desta dissertação, no intuito de apresentar-vos um relato da vivência até a presente pesquisa, agora apresenta-se num material de extrema importância, no intuito de se analisar esta capacidade individual, efêmera e criativa de um ator solo criador por suas vivências anteriores a cena.

Os caminhos contribuintes da memória como essa somatória criativa que encontram raízes desta forma única de criar e encontrar as ideias. Já que no contexto da vida somos o tempo todo atravessados por nossas referências. E no âmbito artístico-acadêmico, os procedimentos autobiográficos são extremamente necessários para o artista-pesquisador.

Hoje compreendo que boa parte da minha capacidade de escrita se deu pela capacidade de imaginar coisas e criar situações que desencadeavam em uma narrativa visual para quem lesse os meus escritos. Constatação reiterada nos anos posteriores, em que continuei a escrita, por vivências concretas em poesias, pequenos textos e anotações.

Aos dezoito anos, afirmei a minha existência na leitura. Vindo de uma educação precária, de escola pública, sem incentivo de leitura por parte dos meus pais, analfabetos

funcionais sem grau de instrução, decidi iniciar a minha leitura por meio de contos, já que me possibilitavam uma fluência de leitura maior e um descompromisso com a continuidade prolongada da leitura daquela história, já que ao invés de me comprometer com uma quantidade grande de páginas, eu poderia fragmentar as leituras dos contos, que continham uma quantidade menor de laudas.

O primeiro autor que tive contato, quando decidi ir até a biblioteca de minha cidade, foi Rubem Fonseca, literato mineiro autor de contos, romances, ensaios e roteiros. E o primeiro conto lido foi “Ano novo”, que retratava violentamente um assassinato realizado em plena virada do ano. O que mais me instigou em sua literatura, foi a fluência e a capacidade de falar diretamente com o leitor, levando-o a imaginar cada detalhe de sua narrativa, por mais sórdido que fosse. Outro ponto era a violência escancarada de seus contos, e esse em específico carregava um tom sórdido de Nelson Rodrigues.

Digo isso, pois o escritor, jornalista, romancista e teatrólogo Nelson Rodrigues, sob sua perspectiva da “Vida como ela é” publicada nas colunas do Jornal A Última Hora no ano de 1992, na cidade do rio de Janeiro, retratava, por um viés sórdido e escancarado, os problemas e conflitos da sociedade da época. Também em suas dramaturgias, imprimia situações polêmicas, perpassando todas as temáticas do rol à sociedade na época.

Já Fonseca descrevia sua obra especificamente nesses ditames: “a mensagem central (...) é a violência, que se baseia em tipos patológicos e retrata a realidade do submundo criminoso de uma grande cidade” (1980 *apud* URBANO, 2001). Estes temas, impressos em muitos contos do autor, receberam várias moções de censura, e segundo a pesquisadora Camila Franco Barbosa em seu artigo “Matar é viver: a violência em contos de Rubem Fonseca”, publicados na Revista online de literatura e linguística EUTOMIA – Ano II N°1, o conto “Feliz ano novo”, no ano de 1976, no auge da Ditadura militar brasileira, recebia seu comunicado de censura.

Para o dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertold Brecht, “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. (Brecht *apud* Bornheim, 1992:243). E para Fonseca, esta transposição do banal para as vivências existentes nos noticiários policiais e sensacionalistas, é causa de instigação por parte dos leitores. Em suas narrativas absurdas, o autor leva o leitor a vivenciar as situações daquelas

personagens. E distantes de sua realidade, colocam-se um espelhamento absurdo do fracasso, do lado perverso e temeroso da vida.

Meus escritos, a partir desta observação do cotidiano, relatam situações absurdas e tecem relatos a partir da mistura de irrealidade e realidade. A exemplo do seguinte fragmento, escrito por mim, no ano de 2020.

Um homem com uma mala atravessa a redoma invisível de uma cidade com a promessa de progresso. Caminha nas calçadas sem árvores com seus sapatos cuidadosamente engraxados. Observa casas antigas queimadas. Anda mais um pouco e percebe inúmeros imóveis comerciais para aluguel. Carros parados em estacionamentos rotativos com bilhetes de multa. Continua o caminho para o progresso e se depara com camelôs, vendedores de frutas, chips de celulares e uma multidão de máscara com nariz para fora caminhando para um ônibus. Dentro desse ônibus pessoas se espremem para irem a algum lugar que certamente levarão o mesmo tempo se fossem a pé. Em seguida ele vai ao banco e fica em pé, fora da agência, na espera, e ao entrar opera em um caixa eletrônico lento *Windows 95*. Sai em busca de comer alguma coisa - seus sapatos já pegaram sujeira de uma rua poeirenta - e vai até uma lanchonete que a cidade toda conhece, come com a boca suja de gordura aquele pequeno pedaço de massa e sai arrotando aquilo para onde for. Decide então ir ao shopping, e nele não encontra pessoas, a luz do shopping parece inexistir, corredores escurecidos e cheio de promessas de outras lojas que não inaugurarão. Vê ali, promessas de progresso. Esse homem, toma consciência que alguma coisa está errada, olha seus sapatos já sujos de terra, olha sua mala coberta de poeira e caminha (porque o ônibus demora) até a extremidade da cidade. Tenta sair da redoma. Mas não consegue mais. Ele não sabe exatamente aonde ir. Mas ao invés de se desesperar, respira fundo, tenta achar algo que seja bom em meio a isso tudo. E decide então, limpar os seus sapatos, mas para o seu infortúnio na cidade não há engraxates.

O texto parte de uma realidade local, e sendo ficção possibilita uma poética de constatação, ou seja, o intuito de revelar a realidade local através de descrições diretas e metafóricas. O texto narra a busca por progresso em uma cidade sem progresso e ao fim, o personagem se conforma, e paga o preço por estar ali.

A escrita me serviu também como um lugar de organizar minhas ideias, transladar a minha poética de forma com que através das palavras, eu conseguisse uma comunicação. Que acontece de forma distinta entre o meu eu ator e o espectador.

Ao escrever me instigou muito a literatura tardiamente retomada após um lapso equivocado de não continuidade. Pude emprestar-me de conhecimentos importantes acerca da constituição de narrativas nos contos e nos romances. Pensei também, nas fontes inesgotáveis de referências temáticas, para levar à cena argumentos, signos e histórias.

Percorri também o caminho de outros autores, contistas e romancistas. Um deles foi Gabriel García Márquez e sua obra “Crônica de uma morte anunciada”, publicada originalmente em 1981. A obra narra a história de Santiago Nasar, prestes a morrer em frente à

sua casa no seu pequeno povoado. O que me chamou a atenção foi o desfecho já revelado e ainda assim os acontecimentos prenderem-nos à narrativa. Uma forma potente da ficção que aposta em sucessivas descobertas por meio dos detalhes, para se chegar ao desfecho. O crítico literário Afrânio Coutinho discorre sobre essa ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes, criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. (COUTINHO, 2008, p. 50).

E por meio desta ficção, de uma realidade já instaurada e anunciada, Marquez me inspirou a criar também em uma das minhas improvisações diante do público, a anunciação de que o marinheiro iria sucumbir em uma tempestade. Isso, instigando o público a compreender que em algum momento, seja o que ele estiver fazendo, o percurso seria interrompido. Os detalhes do percurso deste marinheiro, ajudando também na construção da chegada desta tempestade, gera no público uma contemplação daquilo que já se sabe.

Outro ponto importante do universo de Gabriel García Márquez foi o meu encontro com o Realismo Mágico, que segundo o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, “não (...) jogo da imaginação, mas um realismo que reflete fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional” (PIETRI, s/d, p. 275).

Ainda segundo Bruna Carla dos Santos e Erinaldo Borges, “na concepção de realismo mágico (...) não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação.” (2018, p.22) E com isso, personifica-se no concreto as irrealidades mágicas do cotidiano. Ou seja, o que nos é estranho passa-se a ser natural a partir da realidade deformada. A exemplo de um mar, personificado em um ser, que tenta comunicar-se com um marinheiro.

Mas, chegando à temática de navegação, deparei-me ao autor que desaguou em mim, grandes motivos pra se falar de busca, de encontro com o desconhecido e principalmente com a temática de navegações, outrora tema de minha primeira experimentação cênica solo. Esse autor lusófono, Nobel da literatura em 1998, nascido em Azinhaga-Portugal me emprestou uma das minhas maiores referências literárias dos últimos anos; este é José Saramago e seu livro, “O conto da ilha desconhecida”.

Em sua obra pude encontrar a temática que naquele instante, já ingresso no curso de Teatro, e em uma situação muito peculiar e importante em minha vida, simboliza de forma literária a situação em que eu me instaurei.

A concepção cênica da cena era uma iniciativa de aliar o teatro improvisado à narrativa e o trabalho físico do ator. Onde existia um texto escrito por mim que era base para a improvisação da cena em tempo real, na relação com o espectador. Uma mistura de elementos teatrais, que resultam em uma cena dinâmica plural, mesmo com um único receptor, o foco central era a propulsão de múltiplas situações, propiciadas pela narrativa corporal e vocal.

Esta cena, inspirada no livro *O Conto da Ilha Desconhecida* de José Saramago, teve seu primeiro nome “O Barqueiro ou ensaio sobre uma liberdade solitária”. Se justificando da seguinte forma: a busca por uma ilha, que reflete as palavras de Saramago como o maior dilema do homem contemporâneo, a busca por si mesmo, e com isso, o personagem inconformado por viver em uma cidade onde nada acontece, sai em busca de aventura para escrever seu livro, e por meio desse plano de fundo leva os espectadores a porta de um reino, onde lá ele pede que o rei dê um barco para ele, ao fim transporta-nos para o alto mar, onde não há para onde fugir, onde não há para onde recorrer à decisão tomada, de partir rumo ao desconhecido, e então a personagem reconhece: não há como fugir de si mesmo.

#### 1.4 UM ATOR EM TRANSFORMAÇÃO

Vivenciar; esta é a palavra. E diante das múltiplas sensações em ser ator, não o considero um estado momentâneo; é, se não, um estado ativo e constante de aprendizado. E a cada experiência, tenho a percepção que nas entrelinhas das ações, dos gestos e das falas, raízes se fincam profundas, esse aprofundamento na arte teatral, ocorre na constância de seu trabalho.

Para Jerzy Grotowski em seu estudo “Em busca de um teatro pobre” nos apresenta: “[...] a essência do teatro é um encontro” (Grotowski, 1971, p. 55). E é aí que mora o trabalho constante do ator: na relação, no encontro. E empenhando-se todo a sua cada coisa, dá-se lugar, na presentificação do ato, ao seu ofício e não às suas lacunas pessoais. E ainda segundo Barba, um ator a partir do trabalho sobre si mesmo, dedicado a seu treinamento, tem a capacidade de “magnetizar a atenção do espectador”<sup>5</sup>.

Este feito vem de uma combinação de trabalho, organismo e presença. O trabalho, como a afinação do instrumento, o corpo, por meio de treinamentos (apropriações de estilos teatrais, repetições, partituras de exercícios e improvisações), preparações físicas e experimentações

---

<sup>5</sup> BARBA, Eugenio. “Um amuleto feito de memória”. Revista do Lume. Campinas, n 1, p. 32-38. Out. 1998.

com objetos, luz e cenário em sala de ensaio. E por fim o organismo, no sentido de dar organização às ações, movimentos e gestos em cena.

Na especificidade do espetáculo que atuo, o trabalho de experimentação não parte especificamente de um treinamento, mas passa por um imaginário, por uma sistematização de ideias que solicitam determinadas ações corporais para serem executadas. E essas demandas eram suprimidas pelo trabalho de treinamento específico daquilo que era necessitado, como por exemplo a incumbência de mostrar, através do meu corpo, que estou em um barco, trabalhando assim com exercícios de precariedade de equilíbrio.

Ainda ao se tratar de um estado anterior a cena, considerando um dos parâmetros essenciais de um ator, apresento-vos o conceito de “organicidade”, que para mim, reforça o traslado dos gestos, ou seja se tece uma ação vinda de movimentos sutis e internos, através da potência de estar verdadeiramente em cena. Digo verdadeiro não no sentido de certificar um parâmetro previamente adotado, mas de estar integro a ação. Para isso Lima nos apresenta o conceito: “Na organicidade o corpo não era mais visto como aquilo que bloqueava o processo psíquico.” (LIMA, 2008, p.167). O corpo que não trava o processamento do pensamento e que flui com ele, potencializa também a fruição por parte do público, pois este inegavelmente compactua a situação dada com aquele corpo atuante.

Esse aspecto de organicidade se fez constante em meu trabalho de ator, onde a cada apresentação, meu corpo assimilava mais aqueles movimentos fazendo com que o espaço tempo entre pensar e agir fosse diminuindo, gerando então um pensamento corporal e intelectual integrado.

Sabe-se que a organicidade, segundo o dicionário DICIO é a “propriedade do que se desenvolve naturalmente” e que “é difícil apreender o que é (...) no trabalho do ator: há que sabe-lo por experiência”. (FERRACINI, 2004, p.52) Também como uma “experiência acumulada” (LÓPEZ SIVIRA, 2011, p. 23).

Outro ponto importante é a presença do ator, e esta presença Patrice Pavis descreve como:

Ter presença”, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é. Também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. (Pavis, 2015, p.305)

Nesta perspectiva, o que me fez ganhar “mais” presença diante do público? A presença e a organicidade são mensuráveis? Como estes dispositivos me fizeram realmente evoluir o trabalho de compreensão da recepção do público?

Neste aspecto, observei ao longo das apresentações do espetáculo “O Barqueiro” que este estado de presença me emprestou um olhar do ‘aqui’ e do ‘agora’, para o máximo de resposta por parte do público possível. Digo isso, porque na fruição de um espetáculo, onde o ator não conta com nenhum outro mecanismo, a não ser si mesmo, precisa contar com o mecanismo essencial do seu trabalho, a atenção para si. E esta é a somatória da presença do ator no sentido íntegro e totalmente focado em seu trabalho, reverberando naquele espectador também uma reação de se integrar àquela situação, focando sua atenção no ator.

Ainda que sejamos incapazes de mensurar a “presença” do ator, é notável que a cada encontro deste atuante com o público ajuda-o a descobrir através da experiência, a integralidade de sua ação cênica, suscitando o aspecto mais importante de “presença” que é o trabalho de instaurar no aqui e agora um corpo ativo e suscetível às situações diversas.

Segundo Hans-Thies Lehmann, esta “presença” se instaura como a somatória experiencial do corpo do ator, inserido na estrutura dramática, e discorre que:

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua presença, e não por algo como sua capacidade de significar. Torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa porvir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico (...). Por isso, sua presença, é sempre pausa de sentido. (LEHMANN, 2007, p. 337, grifo meu)

Antes mesmo de falar de técnica, treinamento, estudo e experimentação. Falarei aqui, a partir do lado interno da ação de atuar. Empresto-me das palavras do escritor português Valter Hugo Mãe em seu livro, “O Filho de Mil Homens” que nos diz: “O toque de alguém, dizia ele, é o verdadeiro lado de cá da pele. Quem não é tocado não se cobre nunca, anda como nu. De ossos à mostra. E amar uma pessoa é o destino do mundo.” (2013, p. 118)

E a partir da percepção de Mãe, em classificar os lados de dentro e fora da carne, o desnudar do corpo pela falta do gesto e o destino mundo em ser amado, me vieram questões do universo da atuação. O ator desbrava o outro lado destes gestos, o interno que propulsiona a ação, é dele a nascente de gestos e ações puras, verdadeiras e acima de tudo, conscientes.

Para justificar este processo criativo do ator, ele precisa realmente estar íntegro no processo, entregue a todas as situações que surgirem, não mensuradas pelo pensamento, mas

vividas nas ações físicas. Para o teatrólogo Eugênio Barba este corpo do ator, tem real importância como catalisador destas ações:

O processo criativo do ator pode ser realizado com total distanciamento. Ele pode dividir seu corpo em diversas partes, remontá-las e assim, ao fazer que as diversas partes de seu corpo dialoguem, atingir efeitos dramáticos, uma situação conflito, introversão ou extroversão. Mediante uma dialética física, ele produz uma imagem que torna visíveis as tensões emotivas, conceituais e psicológicas. (BARBA e IBEN apud Lehmann: 2007, p. 337)

Como é comum nos espetáculos de Teatro Solo, desde o início o ator foi modelando e remodelando o texto no qual se inspirou para construção do espetáculo, e não para a construção de uma dramaturgia a ser levada ao público.

Este tipo de encenação já foi inclusive catalogado, como nota a pesquisadora Fernanda Bond no

redimensionamento da função do autor” [...] “O ator passa a ter um discurso autoral, seja de maneira mais explícita, em processos colaborativos, seja na medida em que atualiza permanentemente o discurso do outro, através de palavras, ações e relações. (BOND, 2010, p.01)

Em cena, seja na sala de trabalho ou diante de um público, há o domínio integral de sua performance, já que é também autor dela, tanto em sua enunciação no aqui e agora, agindo como autor daquele acontecimento diante do público, quanto como criador que sistematizou a obra anteriormente a sua fruição.

O processo de criação para um espetáculo solo de autoria própria de forma alguma dispensa a existência de um diretor, capaz de pontuar com mais precisão a encenação com o olhar focado de forma mais independente do público. O diretor percebe nuances que o ator não tem capacidade física de observar quando se apresenta. Portanto, a entrada de Cláudio Márcio, trouxe novas informações que foram trabalhadas nas demais apresentações.

A presença de um diretor permite ao ator solo, criador da obra, ter um distanciamento mais pertinente às apresentações teatrais futuras. Com isso, também há uma contribuição inequívoca do diretor para a dramaturgia em cena.

## **1.5 UM ATOR NAVEGANTE**

Penso na navegação das ideias e na possibilidade de cruzar um caminho a partir de pressupostos, conceitos e vivências. Acredito muito no lugar de um ator que se constitui em processo, um ator que parte de seus conhecimentos e percorre um longo caminho formativo. O

navegar aqui, é uma metáfora-ação que utilizo para relacionar a minha pesquisa artística e acadêmica, que não acredito estarem separadas, já que o ator não se separa do pesquisador em nenhum instante.

A temática da navegação, cara aos descobridores portugueses que chegaram aqui e impuseram suas ideias, seus costumes, sua religião e sua arquitetura, para mim traz um outro significado: o aspecto de flutuar, percorrer e perpassar histórias outras, sendo o espectador junto com o ator no ato teatral como viajantes.

Cabe dizer, que aqui, utilizo a palavra “navegante” para simbolizar o ator que também percorre distâncias para levar seus espetáculos às cidades. E no seu fazer teatral, convida o espectador a viajar com ele neste universo pessoal que aqui tratamos a figura do ator solo criador.

Esta viagem, ainda mais apropriada de conhecimentos acerca das paisagens das histórias, das questões trazidas pelo guia turístico, pelo Capitão do barco ou simplesmente pelo condutor daquela história, tem um aprofundamento pelo fato de ter sido o criador daquela totalidade.

Em minhas navegações com público, tive a experiência de vivenciar inúmeros espaços onde a cena se estabelecia, em diferentes lugares. Fui de um quintal de uma casa a um teatro de mil lugares; em que me recordo de uma citação de José Saramago:

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: «Não há mais que ver», sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomençar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (SARAMAGO, 1999, p.413)

José Saramago nos elucida que na vida estamos sempre a caminho e nele passamos por muitas pessoas. No teatro a história se perdura, se repete, mas o que não, ou geralmente não se repete, é o espectador.

Assim como na citação de Heráclito: “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”; e com isso, por mais que a história seja contada na relação do ator-eu como os espectadores-outros, algo de diferente acontece. Em meu caso específico, seduzido por ser autor de minha própria obra e ter um domínio claro dos acontecimentos, inúmeras vezes as digressões tangenciam o percurso da cena, e de forma autocrítica, apresentarei aqui várias nuances do processo de “O Barqueiro”.

Busco por meio destas navegações um encontro potente que possa nos deixar um aprendizado e a vontade do reencontro.

Um exemplo é a cena inicial do trabalho, que amadurecida, tornou-se uma progressão potente a cada encontro com o público. A primeira versão trabalhada foi a composição da chegada em cena com dois músicos, e para a segunda versão do trabalho, sob a supervisão do diretor Cláudio Márcio, optamos por suprimir os músicos da peça e iniciar com a ideia de que em um cais, a personagem observa de longe uma garrafa boiando ao mar, e cada vez ela vai chegando próxima até que ele consegue pegar e ler o que nela está escrito. Esta cena, em específico, me ajudou a compreender a dinâmica de instauração da teatralidade, que segundo Pavis: “Em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciadores permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto.” (PAVIS, 2015. p,372)

Ou seja, ainda que a potencialidade visual se encontre na enunciação da espacialização, o corpo posto em cena que observa ao longe uma garrafa, utilizando toda sua estrutura para demonstrar a visualização dela, potencializa também o espectador a compreender e adentrar-se ao universo imagético da situação.

E para isso Féral compreende essa teatralidade na relação com a situação de instauração de cena assim descrita:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzido pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador, que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 86).

E julgando-se sempre necessário exercer a alteridade para com os espectadores, a cena ganha elementos como: nuances, dinâmicas e um tempo que possam ser convidativos ao público para adentrar o universo ficcional do espetáculo. Fato é, que nessa progressão de modificações da cena inicial, os recursos mesmo sendo diminuídos e simplificados na questão física e musical, cresceram no sentido de cativar o público que permanecia interessado durante toda a história.

## 1.6 A AUTORALIDADE COMO PROPULSÃO DO TRABALHO DO ATOR

O ator solo criador do espetáculo carrega consigo uma responsabilidade, como dito anteriormente, de não se seduzir às constantes mudanças de sua obra, a partir de uma efêmera percepção do público que naquele instante vivencia, através das suas próprias experiências, o efêmero acontecimento.

Neste caso, a modificação ocorrerá de forma consciente de que o espetáculo, em constante processo, possa não representar ou ganhar potência de continuidade e refinamento das mesmas ações criadas e executadas por este ator.

Deste modo, com os espectadores respondendo aos estímulos, às provocações e aos argumentos da peça, pode haver situações nas quais o público goste de determinadas situações da cena, como por exemplo situações cômicas, fantasiosas e irreais, e por outro lado, outras em que os espectadores se apeguem às questões existenciais, filosóficas e diretas, como também aos elementos metafóricos e poéticos pensados pelo ator solo criador. Há de se ter a necessidade de gerar ao público: imagens e situações verossímeis, palpáveis e potencializadoras do afeto e encontro do espectador com a obra.

Não acredito, enquanto ator solo criador, que o espetáculo esteja acabado. Por isso não me denomino ator-autor, aquele que assume uma autoria acabada e perpetuada textualmente. O inacabado causa-nos um espanto enquanto artistas, de não findar um processo, mas ao mesmo tempo, nos é satisfatório poder ser humano; aquele que erra, que se redime e que muda de opinião e caminho.

Não somente isso. A construção progressiva de uma obra “mutante” traz ao ator solo criador deste espetáculo uma potencialidade improvisacional e uma expertise cênica capaz de durante qualquer apresentação, capacitar o intérprete a não enfrentar problemas de esquecimento, perda da atenção da plateia e de fluência da fruição daquela história.

Ainda nessa ideia de inacabado, compreende-se um espetáculo como um organismo vivo, pulsante, que hora carece de vitaminas e de um cuidado com a continuidade, a fluência, o jogo, os impulsos, a presença e a organicidade; e hora prova-se a existência sutil e protetora de um ator constante, problematizador para o próprio processo. Ou seja, o fato de ser ator-criador solo ajuda-me na minha própria propulsão, facilitando a criação dos espetáculos a partir de temas, e a partir de dramaturgias corporais, que me descentralizam da forma que aprendi inicialmente a construir minhas experiências teatrais.

Este processo de criação não tem como centro a dramaturgia escrita previamente e posteriormente levada ao público, mas nem sempre a autoria improvisacional e física é uma boa saída; digo isso porque a literatura é vasta, as referências são inúmeras, e esse filtrar e escolher um caminho é um ponto de convergência dificultoso para o ator solo criador.

Nesta crise de atravessamentos, as escolhas muitas vezes se amparam ao universo físico do ator, pois o corpo nos reduz os devaneios das palavras e ideias. E na concretude das ações, o óbvio, os signos, a potência do ator emerge na imagem que o espectador verá. O lugar das ações dentro do universo criador do ator é de fato micropotências a serem visualizadas pelo espectador, E é fato que este, ao final do processo, encontrar-se-á no lugar de ator convicto e claro de todas suas ideias.

A autoria, nos gera além da responsabilidade de ser ator na condução do espetáculo, a responsabilidade pelo processo como um todo.

Outro aspecto importante está na escuta; não no sentido de precisar ouvir diretamente as críticas, opiniões e conselhos do olhar externo. Para isso, ele conta com a figura do diretor. Mas exercitando seu olhar para a reação da plateia, na resposta efêmera que nos oferecem, filtrados pelos seus estados inquietos nas cadeiras, suas tosses sobressaídas e suas reações na relação com a comicidade da cena.

Uma metáfora interessante para esta escuta é: “o ator deve segurar com sua mão direita a mão da primeira pessoa da primeira fila ao lado esquerdo; e com sua mão esquerda, segurar a mão da primeira pessoa na primeira fila do lado direito. Ao pegar nas mãos durante a peça, o ator é o único que não pode soltá-las dos espectadores, deve se manter firme, de pé e com propósito maior, não de chegar ao final, mas de ser um bom condutor neste processo.”

E para uma autonomia das descobertas deste ator, catalisada por suas experiências e atravessamentos vividos anteriormente em suas leituras na literatura, apreciações de trabalhos de artes distintas, nas conversas com outros atores, em cursos de aperfeiçoamento e em pesquisas na graduação e na pós-graduação, são traçadas sempre em paralelo com a experiência do fazer diante do público, pois na prática deixamos de pensar possibilidades para irmos a concretude das reverberações.

Nos campos de estudos e experimentações do ator, o erro está presente e não há uma necessidade de restringi-lo ao acerto, com os erros podemos refazer, repensar e reestruturar

ideias. E a autonomia dentro deste processo, por alguns, é tida como uma ousadia, já que se centra muitas funções em um único só artista, devendo se pensar no espetáculo antes, durante e depois.

A exemplo do meu trabalho enquanto ator e produtor do meu próprio espetáculo, sempre pensando na pré-produção que envolve até o momento em que o terceiro sinal do teatro acontece, ao percorrer da cena e finda no encerramento do evento cultural proposto, como estar aberto para ouvir o público, fechar bilheteria, encerrar a utilização do palco, organizar a saída do camarim e ouvir por parte dos patrocinadores, apoiadores o feedback final do evento.

Para além de uma produção, apresentada acima, está também dentro da cena e da construção constante desta obra “mutante”, o saber definir caminhos e abdicar de ideias. Um exemplo claro disso, está no título da primeira versão do “Barqueiro”, que inicialmente se chamava “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”, onde circulei com apresentações por algumas cidades de Minas, com material gráfico e publicações em jornais. E após o convite de um olhar externo de um diretor, quis mudar completamente aquele título de espetáculo, e conseqüentemente, a sinopse e as primeiras cenas, ou a reestruturação da obra por completo.

Novas descobertas acontecendo fazem também com que a aceitação do inacabado ocorra, pois já que o processo é uma constante, o ator-autor não se priva de conhecer, perceber, catalogar e incluir algo interessante na decorrência do processo orgânico de existência da peça.

Na temática das navegações como anteriormente citado, este ator-autor navegante que percorre um caminho, e durante a passagem quanto maior a sua disposição e o seu aprofundamento em questões do seu próprio trabalho, maior ele receberá, como uma ação que gera uma reação, os aprendizados provindos de sua inquietude autônoma.

## **1.7 O ATOR E SUA POLISSEMIA.**

Diante de uma polissemia do ator, onde em muitas pesquisas são oferecidos conceitos e delimitações exemplificados por suas vivências, compreendo o ofício na prática e na necessidade de ser propositivo. Partindo de múltiplos caminhos e possibilidades escolho tomar as funções do autor textual da obra e de um agente criador das ações físicas, partindo da auto-

observação em sala de ensaio que culmina, então, no conceito apresentado até aqui de “ator solo criador”.

Mas para uma compreensão maior, apresento-vos outros dois conceitos, que particularizam as conexões do ator com a criação. Um deles, o “ator-criador” e o outro o “ator-autor”. Não que estes termos sejam caros para o decorrer desta dissertação, mas é preciso apresentar a quem lê, possibilidades de incursão do ator em seu meio por diversas formas, como este sujeito multifocal e criativo que escolhe se aprofundar em sua criação ou escolhe depender do outro para a sua criação. E independente do seu lugar, se é em um coletivo ou de forma solo, tem o seu trabalho incluso no conceito de “dramaturgia do ator”.

Para o termo “ator-criador”, mesmo não tendo uma definição concreta, apresento-vos aqui uma delimitação a partir do meu conhecimento prático, que não só se fez presente em minhas criações solo, como nos meus trabalhos em coletivo. Compreendo-o como um ator propositivo, criativo, provocador e opinativo no processo de criação. Aquele que pode coparticipar da constituição da obra, de forma solitária ou em diálogo com os olhares externos da direção/encenação, também em conjunto com outros atores e até com a figura do autor.

Ainda neste lugar de “ator-criador”, durante as minhas vivências na Universidade e como atuante no teatro empresarial em processos coletivos colaborativos, percebi que o centro de seu trabalho é a junção do lugar de atuante à criação conjunta da obra, nas complementações das ideias por parte do ator e não de sua autoria.

Nesta perspectiva os pesquisadores, André L.A.N Carreira e Daniel Oliveira da Silva, nos apresentam: “A primeira noção exposta, [...] de “ator-criador”, estaria associada mais diretamente ao “processo colaborativo”, visto que as assinaturas de direção e dramaturgia existem como palavras finais no processo.” (2019, p.10).

Neste caso, a função de “ator-criador” especificamente no trabalho de criação do espetáculo “O Barqueiro” ocorre quando o diretor Cláudio Márcio adentra ao processo de continuidade da montagem, que inicialmente partia de um universo de minha total autoria e passa a sofrer incursões por parte do olhar externo de um diretor, fato que me transporta de autor à colaborador criativo do processo, e então “ator-criador”.

Outro a ser apresentado é o “ator-autor” que, diferente do termo anteriormente citado, a pesquisadora Fernanda Bond nos apresenta como o

redimensionamento da função do autor” [...] “O ator passa a ter um discurso autoral, seja de maneira mais explícita, em processos colaborativos, seja na medida em que atualiza permanentemente o discurso do outro, através de palavras, ações e relações. (BOND, 2010, p.01)

Este tem o domínio integral de sua textualidade, seja na sala de trabalho ou diante de um público, tanto em sua enunciação, como na constante modificação do ‘aqui’ e ‘agora’, agindo como autor daquele texto em aberto diante do público. E considerando-se autor dramaturgo daquela obra pode também optar por não mudar o texto, centrando-se na evolução do seu trabalho de revisitar a obra.

Há também outras expressões comumente inseridas dentro da criação por parte do ator como: “composição atorial, intérprete-criador e dramaturgia corporal essas [...] tentam dar conta do descentramento do discurso textual/verbal [...] na constituição da cena” (2013:924), segundo Alice Stefânia Curi em sua pesquisa acerca da dramaturgia de ator.

Neste caso esses nomes aparecem para descentralizar o lugar do texto na obra e constituir novos caminhos para sua criação, assim como no espetáculo “O Barqueiro” essa descentralização do texto, propicia uma abertura às incursões por parte da figura, do “ator-autor”, que somado a outras incumbências da cena, é caracterizado como “ator solo criador”.

Após apresentar-vos todas estas nomenclaturas circundantes ao tema, faço a escolha de nortear a minha prática como “Dramaturgia do ator” e o sujeito pesquisado como o “Ator solo criador”, tomando emprestado o termo “Ator solo” referenciado pelo ator Vinícius Piedade, como aquele atuante solista diante de uma plateia, já que me refiro à ao Espetáculo Solo, como força motriz para sua realização.

Eu poderia inserir-me como autor, mas diante dos inúmeros atravessamentos, tanto da direção de Cláudio Márcio que contei a partir da segunda versão do espetáculo, quanto às proposições encontradas no contato com o público, prefiro centrar-me no conceito de criador, entendendo que sou uma das partes fundamentais no tecimento constante deste espetáculo.

Por fim, esta soma de “ator-criador” e “ator-autor” é resultante no que chamo aqui de “Ator solo criador”, responsável pelo amalgamado das ações, improvisações e textos na estruturação de sua obra, por meio das experimentações em sala de ensaio, sozinho ou com convidados externos para a observação, ou também na presença da direção ou outros profissionais opinativos.

É importante frisar que seu trabalho ocorre também na maturação do espetáculo por meio da constância experiencial da cena, que vai se fixando ao intérprete durante a sua repetição, tornando-o cada vez mais aprofundado em sua obra.

## CAPÍTULO 2

### “O BARQUEIRO”: A DRAMATURGIA DO ATOR NO ESPETÁCULO SOLO

O espetáculo de teatro solo aqui analisado não se pauta por uma dramaturgia como a reconhecida historicamente, em que um texto é interpretado por um ator seguindo-se de suas falas e nuances, assim como os desfechos e os materiais cenográficos sugeridos.

No espetáculo “O Barqueiro”, tanto as falas, quanto os elementos cenográficos de apoio foram sendo transformados a favor das apresentações no espaço físico em que ocorreram, sem a rigidez que um texto dramaturgicamente clássico exige.

Cabe ressaltar que o entendimento por “dramaturgia do ator” não significa a ordenação de sequências, de ações em treinamento, independente de um universo ficcional (dramaturgia teatral) por parte do intérprete, assim definido por Eugênio Barba. O termo “dramaturgia do ator” exposto nesta pesquisa também não se relaciona diretamente ao texto teatral exclusivo para o ator.

Aqui se dá por meio de uma justificativa poética desnutrida de um pensamento ocidental cumulativo e pragmático, nas anotações de um percurso desde a leitura de materiais inspiradores até experimentos improvisacionais, resultantes de um universo poético pessoal, ou seja, o revelar das escolhas no percurso trilhado para a composição da obra. Tal qual Eduardo Okamoto nos apresenta:

A dramaturgia de ator é uma possibilidade de criação teatral em que a narrativa do espetáculo tem seu fundamento na organização de um repertório físico e vocal previamente codificado pelo ator. Até aqui, esta dramaturgia de ator é bastante influenciada pelas pesquisas transculturais da Antropologia Teatral. Este campo de estudo se detém em reconhecer o bios cênico do ator estudando diferentes tradições teatrais em diferentes épocas e geografias. (2009. p. XIII)

E referindo-se, exclusivamente, a este tecer de ações desenvolvido pelo ator em sala de ensaio, independente de um texto dramaturgicamente prévio e a partir do seu repertório físico, vocal e imaginativo, Marco de Marinis define:

[...] no processo criativo, é possível distinguir duas dramaturgias principais (não são as únicas, mas as mais importantes): uma dramaturgia do ator e uma dramaturgia do diretor. Para ambas é decisivo o trabalho de montagem, isto é, de composição. Ao falar de dramaturgia do ator, não me refiro aquele fenômeno ator-autor, do ator que escreve (desde Molière e Shakespeare a Eduardo de Felippo e Dario Fo); quero considerar o trabalho do ator como um trabalho dramaturgicamente, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Este trabalho, no âmbito do teatro contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (MARINIS, 1998).

Resultando-se então num percurso físico memorial do ator por meio de uma sistematização pessoal da execução da obra. E por isso ele age e conseqüentemente lembra da história, narrando para o espectador a partir da visão de ser o próprio criador.

E diante das multiplicidades conceituais acerca do universo do ator e da dramaturgia é que no Teatro Pós Dramático, de Hans-Thies Lehmann, o corpo passa a descentralizar-se do texto, coabitando o lugar de produtor sógnico e narrativo da obra. Um corpo como componente essencial de uma dramaturgia aberta, predisposto à construção em consonância com sua transitoriedade.

Um corpo transitório em constante evolução, em experimentação no diálogo com a câmera que eterniza as imagens dos ensaios, com o jogo no encontro com os músicos que somam tempo e ritmo às improvisações e sobretudo na experiência com a repetição.

Neste percurso, tanto em minha vivência, quanto na observância do trabalho de outros artistas solos, que criam seus próprios espetáculos a partir do repertório poético e físico, percebo a ideia de “dramaturgia do ator” mais ligada à perpetuação do artista em continuidade do que especificamente a perpetuação de uma sistematização do fazer atorial criativo.

Oscar Wilde no prefácio da sua obra “O Retrato de Dorian Gray” cita que “o artista é o criador de coisas belas, e revelar a arte e ocultar o artista é o fim da arte” (2001) e sendo indissociável do artista a arte do efêmero, do *hic et nunc* (aqui e agora), termo referenciado por Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1987), cabe dizer que este - inerente à sua obra - quanto mais a apresenta, mais se torna a obra, onde outro artista não conseguiria, naquela mesma intensidade, criar a atmosfera cênica desenvolvida, já que a dramaturgia passa a coabitar também a sua performance e os aspectos físicos do seu atuante.

Age então nessa perpetuação de sua marca de ator, impressa em seu legado. Exemplo disso é o trabalho de Júlio Adrião, que neste ano completou 16 anos em cartaz com o espetáculo “A Descoberta das Américas”, texto de Dário Fo, mas conhecido internacionalmente pelo trabalho executado por Adrião.

O corpo então passa ser objeto de expectativa, a performance do ator se sobressai e pode ser marca fundamental na fruição da obra, e agindo como esse centro da ação e de significação, convida o público a navegar por diferentes e desconexas paisagens e situações não lineares, gerando uma polissemia de sentidos propiciada por pensamentos vivos e imaginativos. Hans-Thies Lehmann a compreende como uma colagem ou sequência, com sentido de “não se tratar de um novo tipo de encenação delirante” (2007. p.15, grifo meu) mas, sim, agir diretamente no “deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador”. (2007. p.15, grifo meu).

Deste modo a dramaturgia do ator, não associada a dramaturgia textual do ator-autor, é caminho macro da composição de um espetáculo, que amalgama desde a inspiração da ideia em se construir a partir do tema até à construção metodológica e apropriada através de interconexões estéticas, técnicas e de gêneros teatrais, por , aproveitando esse indissociável ao efeito ação e reação do espectador para deslocá-lo de seu lugar de conforto, o lugar da cena acabada.

E “é no corpo do espectador, e não no corpo do atuante, que a dramaturgia de ator se completa.” (OKAMOTO, 2019, p.7) E tendo seu hábito contraposto no encontro com uma cena aberta, revelada, focada na performance do ator sobre a sua narrativa, o espectador passa a preencher as ausências daquela cena, com sua imaginação ativa.

Ainda segundo Eduardo Okamoto, o ator, incluso em sua “dramaturgia de ator”: “Não tem ideias, não inventa cenas. Ao contrário, ele procura tão-somente revelar as potencialidades que habitam os materiais justapostos. Trata-se mais de “revelar” teatro do que “inventar” (OKAMOTO, 2019, p.7).

E este ator criador, especificamente em um espetáculo solo, tem sua obra emergida do seu lugar íntimo de criação. E em cena não só revela a história em si, mas também a sua potência de ator, a capacidade de moldar-se às diversas consequências, demonstrando o domínio total de sua obra pela sua capacidade imaginativa e performática.

## **2.1 O ESPETÁCULO SOLO E MONÓLOGO: DIFERENÇAS E POTENCIALIDADES.**

Ao se falar na estrutura de um espetáculo solo, ele possui característica de pluralizar o ator em muitos personagens, elevando a sua capacidade física em performance para além da composição de um único corpo, oferecendo ao espectador a possibilidade de fruir o espetáculo por duas camadas: a sua performance (como ele aciona os dispositivos físicos para tal), e a história em si.

Esta função é costumeiramente confundida com o monólogo, pois a nos referir a um espetáculo em cartaz onde um só intérprete se apresenta, muitas vezes referimo-nos àquele trabalho como monólogo teatral. Definição limitadora de um processo que cada vez mais vem sendo ampliado na cena teatral e nas pesquisas acadêmicas.

Mas não quer dizer que monólogo não possa ser um formato de espetáculo; tanto pode como possui suas particularidades definidas como gênero de espetáculo, sendo importante passo inicial para novas perspectivas do trabalho do atuante solo. Patrice Pavis o apresenta

como “espetáculo com uma única personagem ou constituída de uma sequência de longuíssimas intervenções [...]”(2015, p.248) já para Raquel Nerina Dip o monólogo retrata “a voz de uma personagem que não está em companhia de ninguém e elabora um discurso para si mesmo, discurso este que não está dirigido a um interlocutor específico.”(2005, p.25) Ainda assim o monólogo pode ser, como gênero textual, inserido em uma peça com mais personagens e interpretados por mais atores, a exemplo dos pensamentos e lamentos das personagens nas obras de William Shakespeare.

Estes dois formatos teatrais, segundo Raquel Nerina Dip, são erroneamente confundidos como a mesma coisa e incorrem no risco de uma delimitação fronteira entre o que é e o que não é, mas é preciso esclarecer que como linguagem solo o monólogo pode estar incluído como gênero textual, e já na linguagem do espetáculo em formato de monólogo as estruturas de um espetáculo solo não se comportam, pois considerando o monólogo um único viés de discurso, a premissa de oscilar entre a personagem o ator e outras personagens não se encaixa nesta modalidade.

Nos espetáculos solos referenciados nesta dissertação, o ator pode realizar um monólogo ao se deparar com uma questão muito importante, ou até mesmo ao se questionar acerca dos acontecimentos atuais, mas não deixará também de fazer os seus comentários sobre o andamento da peça, distanciados da história, como não deixará o olho no olho com o público jogando sempre com estímulos que lhe oferecem.

O termo “solo” tem ramificações em outras áreas como: a performance arte e a dança, podendo ser híbrido nas possibilidades de apresentações em espaços não convencionais com um público reduzido. Assim com o pesquisador Ipojucan Pereira, nos amplia o horizonte desta definição, mesclando inúmeras técnicas e escolhas estéticas deste “showman”, que nada mais é que o ator no centro de sua ação.

[...] permitindo a inserção de esquetes cômicas, músicas, monólogos dramáticos, poesias, relatos pessoais e autobiográficos, cenários, objetos, caracterização, aparatos tecnológicos etc., mediados pela presença do showman, que pode ou não contar com colaboradores na direção, na roteirização, na produção e nos aspectos plásticos. (SILVA, 2012, p.48)

A exemplo disso, no trabalho desenvolvido por mim pude juntar o universo da Mímica Corporal Dramática<sup>6</sup> ao trabalho de ações físicas apropriadas dos ““elementos” do estado

---

<sup>6</sup> A mímica corporal dramática é uma técnica teatral criada pelo francês Etienne Decroux (1898-1991), voltada para a exploração da expressividade corporal do ator a partir de princípios e procedimentos teatrais. (SILVA, Débora Conceição Moreira da. “**Drama decrouxiano: uma forma dramática para uma escritura mímica**”. 2012, p.10)

interior de criação” (Stanislávski, 1998, p.2), por meio da minha relação íntima com os temas somados a capacidade improvisacional da cena.

Inicialmente na independência de um diretor estes elementos constituíram uma progressão de pontualidade dos gestos, do tônus corporal, da organização espacial na cena e por último uma liberdade criativa na minha relação com o espectador.

Se falo de elementos circundantes do macro que é o espetáculo, posso dizer que os caminhos escolhidos por mim se encontram na narração-ação do ator, carregando comigo todas as imagens físicas e verbais, que o espetáculo propõe.

É por este corpo narrador que a situação cênica se desenvolve, e a sua dramaturgia do ator se fundamenta, vindo do aspecto puramente interior. Este movimento interno e psicológico é fator crucial e motivador dos gestos extremados por meio das ações físicas, possibilitando esta comunhão entre o que faço e visualizo com o que o espectador está vendo e imaginando, uma colagem do pensar em duplas camadas.

Na obra “O Barqueiro”, desenvolvida sobre as navegações, uma temática já enraizada em nosso inconsciente histórico brasileiro de cidadãos de um país colonizado por “buscadores de ilhas desconhecidas”, o meu trabalho de ator, e sobretudo a minha capacidade criativa e narrativa, foi se estruturando por meio de insistência e inquietação pelas cenas que se organizaram em um percurso narrativo da história daquele personagem.

A conceituação de um solo teatral que mais me contempla é da pesquisadora Raquel Nerina Dip em sua pesquisa, “Espetáculo Solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade”, onde nos apresenta as principais peculiaridades desta modalidade como: “abordagem de personagem”, “o não uso de cenário”, “o uso dos objetos”, “a dramaturgia híbrida” e “a narração”, além de definições inicialmente perpassadas.

Uma forma cênica representada por um único ator sobre o palco, embora esse ator assuma em certas ocasiões os papéis de dramaturgo e diretor. O discurso cênico muitas vezes toma forma de uma dramaturgia híbrida, isto é, de uma colagem de personagens e situações marcadamente épicas. Este tipo de espetáculo é representado habitualmente em espaços pequenos. (DIP, 2005, p.24)

O primeiro ponto supracitado é a “abordagem de personagem”. A exemplo de alguns espetáculos solos, o ator oscila entre a personagem e ele mesmo, aproximando o público ao teatro dentro do teatro, o comumente chamado de “meta-teatro”, ou seja, revela o pensamento inserido no discurso, o dito “subtexto do ator”, o teatro revelando o mecanismo anterior à narrativa, por seus comentários e apartes do que acontece na história.

Um outro exemplo é de o ator estar em cena “descortinado”, mostrando a sua preparação antes de adentrar a cena. Este tipo de atitude já se difere no trabalho de muitas produções que mantêm ainda essa separação de vida e arte por meio de “esconder” os atores.

O subtexto encontra-se nas entrelinhas do texto e quando apresentado ao espectador transparece o pensamento do autor, do intérprete ou da direção em relação ao que está sendo vivenciado. Para uma clareza maior acerca deste procedimento citarei exemplos inseridos nos espetáculos objetos desta dissertação nos capítulos subsequentes.

Ainda nas peculiaridades citadas por Raquel, os cenários e objetos suprimidos dão ênfase ao corpo do ator como escopo central dos olhares do público, sobretudo nos relatados nesta pesquisa, os objetos não são suprimidos, mas são escolhidos pontualmente: uma garrafa (marca a passagem do tempo), uma lanterna (ilumina o intérprete em sua própria escuridão), e uma rede (finda a despedida da cena). Já os figurinos utilizados proporcionam aos espetáculos os personagens narradores específicos e aos atores a possibilidade de executar ações físicas sem algum impedimento.

A respeito da dramaturgia híbrida, entendo-a como resultante de linguagens justapostas, a exemplo do espetáculo de minha autoria onde mesclo mímica, com o trabalho de partituras físicas, aliados a contação da história em primeira pessoa oscilando entre o personagem e a visão dos outros personagens da história.

Uma dramaturgia pensada para ser mais que palavras, imagens e sons que o corpo é capaz de produzir. Um texto escrito com informações sobre o “como” conduzir a cena por parte do ator, aliada ao “o que” ele deve contar na cena, a exemplo disto é na estrutura do texto ser em parágrafos e em algumas separações há indicações sobre ações que a personagem está desenvolvendo, como: “neste momento o ator mimetiza a vela sendo levantada em seu barco para ele desatracar do porto”. Esta é apenas uma das formas nas quais o ator solo criador, pode seguir seu caminho e é a forma com que eu escolho trabalhar.

Então, na mistura entre dramaturgia (texto e ação), ao dramaturgo (autor) e o intérprete (realizador) gera-se um espetáculo autônomo realizado por um ator solo criador. Tecido a partir de materiais inspiradores, textos permeados ao tema, insights, roteiros elaborados para sistematizar o discurso e as ações físicas, croquis de imagens corporais do ator e posicionamentos de início e fim do espetáculo.

A pesquisa acerca da criação atorial em um espetáculo solo, também me fez conhecer o trabalho artístico de Denise Stoklos, e com isso cheguei à dissertação do pesquisador Ipojucan Pereira da Silva intitulada “O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos para um Sistema Pessoal de Atuação”, a qual proporcionou ferramentas para que eu entenda a

criação dramaturgica dentro de um espetáculo solo:

Assim denominada a dramaturgia construída dentro dos preceitos do Teatro Essencial – começa a ser urdida com os ensaios, que funcionam como organizadores de células de ações, conteúdos dispersos, sequências de movimentos, discursos e depoimentos de estudos que são direcionados para uma forma espetacular. (SILVA, 2012, p.8)

Ipojucan Silva nos apresenta esta criação dramaturgica utilizando como base o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Os subsequentes estudos individualizados do ator, não possuem um roteiro pronto, não delimitam um caminho a ser percorrido, sendo apenas ferramentas individuais a partir da experiência pessoal de cada ator e o adensamento da obra, que se dá pelo nível de envolvimento na sua composição.

E em termos gerais, Ipojucan também nos apresenta uma opinião marcada por essa obra de estrutura aberta, como:

[...] associado um caráter depreciativo quando comparado ao teatro tradicional devido ao seu aspecto improvisado, de estrutura aberta, que lhe confere um aspecto de sarau ou teatro de variedades destinado somente ao riso e ao entretenimento ligeiro. (SILVA, 2012, p.48)

Em contraposição à Ipojucan quando se refere a essa abertura, ele deixa de considerar outros espetáculos que também foram tradicionais e tinham o aspecto improvisado e de estrutura aberta, como, por exemplo, os da Commedia dell'Arte, como norteadora para muitos trabalhos que se ramificaram desta modalidade.

Também destaco o que ele propõe como: “entretenimento ligeiro ligado ao riso”; talvez essa definição se dê mais ao “Stand-Up Comedy” do que especificamente no espetáculo solo, pois como apresento na decorrência deste subcapítulo, houve avanços significativos por parte dos seus atuantes, além da criação de espetáculos de outros gêneros e não só na comédia.

Na mesma dissertação o pesquisador traz o conceito de solo performance (performance solo) no qual agrega diferentes artistas e faz referência à pesquisadora Bonney jo em seu estudo, “An Anthology of solo performance texts from the twentieth century”, entendo que “basicamente, todos os performers solo são contadores de histórias” (1999, p.13) e em concordância a esta consideração, adendo seu discurso com a opinião de que os performers solo são também, além de contadores, são tecedores, por meio do seu corpo e da sua voz, no aqui e agora de um mundo particular.

## 2.2 O CORPO DO ATOR SOLO CRIADOR EM TREINAMENTO



*Figura 5. Preparação antes de entrar em cena – Uberlândia 2019.*

As muitas definições que o corpo do ator pode ter, cria múltiplas possibilidades de o abordar como elemento importante para a criação; então, neste sentido, entendo o corpo em ação e estruturação da cena, como investigador do lado de cá dos gestos, do compreender antes de fazer. Ou seja, a ação provém do meu universo pessoal e repertório, emprestando suas potências para a personagem ou persona como: a forma única de narrar, a capacidade manter um espetáculo com um texto em aberto e por último a capacidade de escuta e improvisação na relação com o público.

E não contando apenas com a efemeridade da ação diante do público, o trabalho pelo ator, incluso em sua dramaturgia do ator, se encontra na criação de partituras de ação, movimentos e gestos. Propondo em sua criação um dinamismo de signos e possibilidades para trasladar um corpo cotidiano ao corpo ativo de um ator criador.

O conceito de Movimento, analisado por Matteo Bonfitto em seu livro “O ator compositor” é nos apresentado como:

O movimento, então, seja enquanto “deslocamento espacial”, seja enquanto “elemento plástico e, portanto, moldável”, é constituído de elementos que, uma vez trabalhados, geram a ação. O movimento, nesse sentido, é um componente da ação, o seu substrato. O movimento torna-se ação, [...] quando significa, quando representa algo, quando se torna signo (2003).

E para Eugenio Barba, a partitura de movimento é tida como preponderante em seu trabalho, ou seja, “em qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a subpartitura, os pontos de apoio e a mobilização interna do ator.” (Barba, 1994, p.171). Não só como elemento visual, mas também como apoio à narrativa vocal, no reforço da imaginação mediada pelo ator ao público.

E a respeito do trabalho do intérprete e a partitura, Barba compreende que:

A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo partitura (utilizado pela primeira vez por Stanislávski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramático), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade. (BARBA, 1994, p.174)

E diante desta disciplina, por parte do corpo do ator, pude encontrar conceitos e aprendizados tomando emprestado as minhas vivências e anotações dentro da disciplina “Tópicos especiais do estudo do corpo”, na qual participei no segundo semestre do primeiro ano no programa de pós-graduação, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Molina.

Onde pude tomar contato com o livro “O Papel do Corpo no Corpo do Ator”, de Sônia Machado de Azevedo e resalto aqui, por meio do meu estudo individual e fichamento, os termos e conceitos apresentados em sua pesquisa que mais dialogam com este corpo do ator solo criador, objeto desta pesquisa.

Para Constantin Stanislavski o corpo é o interno, provindo não somente das ações físicas, mas das circunstâncias dadas em culminância com a imaginação e emoção, gerando ações.

Para Vsévolod Meierhold, o corpo é movimento, uma soma de intenção (Fase intelectual), realização (ciclo de reflexos de decisão, miméticos e vocais), e Reação (que complementa a realização e dá continuidade para o jogo).

Esses três conceitos se conectam na capacidade de internalizar as ações, em compô-las como um movimento fluido e esquematicamente pensado e, por fim, exercer a sua intensidade dramática e expressiva.

Já para Antonin Artaud, o corpo é intensidade, o excesso rompe o cotidiano pequeno da vida e não se deixa governar por suas emoções.

E para Bertold Brecht, é contexto, amalgamado pelo gesto (relação social de um papel), pelo emocional (consciente através das ações físicas), e a visão que está sendo observado e que também observa o acontecimento teatral.

Para Jerzy Grotowski, é a consciência, pensar e falar com o corpo inteiro, se conectando com o espaço, objetos, cenários e o espectador de uma forma efetiva.

E Peter Brook, é técnica, a ourivesaria – termo inserido por mim – do próprio material de trabalho, a pesquisa interna e cuidadosa do externo. Esta "ourivesaria" vem da função de "ourives" como aquele que cuida da minuciosidade do trabalho. Este termo foi citado ao referenciar o trabalho do ator Júlio Adrião em "A Descoberta das Américas", no qual tomo emprestado para desenvolver a minha reflexão.

Outras questões que me surgiram neste a partir do corpo do ator, foram: o que o corpo necessita para dialogar com o vazio? Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica (Brook, 1970, p.4). Ação que percorre um espaço, desenhada pelo corpo e seus ritmos, se aprofundam na composição de um tempo, de uma espacialidade e de um fio narrativo.

Para Brook o espaço vazio representa:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2011, p. 7).

E essa sacralização do espaço, para Grotowski, ocorre como fator importante para a relação com os espectadores, pensando na relação palco e plateia:

A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. A testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz, quem se esforça por ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela. [...]. Respicio é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela inoportuna demonstração: "eu também", mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar. (GROTOWSKI, 2010, p. 122)

E por que ao se falar de espaço vazio não dissociamos o ator de seu interlocutor? Ele é, se não, o pintor das inúmeras telas propostas pelo ator em cena. Ou seja, o corpo do ator, no vazio, percorre preciso em seu caminho de travessia, é visto pelo público como experiência sígnica, como elemento constitutivo e criativo daquela obra.

Deste modo, compreendo o corpo do ator solo criador no espaço vazio, sempre na relação de escuta para com o público, de forma que pelas complexidades dos elementos postos em cena, ele necessite completa atenção às reações, para que durante a travessia, não perca a atenção e interesse por parte da plateia.

Esta escuta é acompanhada de uma composição física, ou seja, uma criação sistemática de ações, que apresentam ao público o que está acontecendo. Por meio do uso de pantomimas, mímicas, partituras de ações e sequências de movimentos. Elementos que dão corpo às imagens da história.

E o treinamento do ator, por seus exercícios, focado em não cair num mecanicismo repetitivo, deve instigá-lo a encontrar avanços diante de suas dificuldades, tirando-o do seu conforto corporal e vocal. Neste sentido,

Os exercícios interessam até o momento em que o ator não sabe como praticá-los; do contrário, a técnica transforma o treino em novo automatismo. Em verdade, o treinamento interessa na medida em que o ator “se debate” com ele: a busca por aprender alguma coisa que não sabe pode revelar ao ator relações inesperadas. (OKAMOTO, 2010, p. 54)

Deste modo, o corpo em treinamento, ao trabalhar sobre as suas dificuldades, potencializa-se na capacidade de transparecer ideias, materiais ou abstratas, aos observantes, auxiliando-os a uma melhor compreensão da situação, pois em conjunto com o verbo, o corpo instaura uma fluência para a compreensão.

Uma das dificuldades vivenciadas na realização do espetáculo “O Barqueiro”, em suas vivências iniciais foi o encontro entre movimentação e respiração na relação com o texto enunciado. Já que, na perspectiva do trabalho solo físico narrativo, a ser mencionado no último capítulo desta dissertação, o ator salta de um atletismo físico para realizar partituras de ações em consonância com o que está sendo dito e os sons que são produzidos pelo próprio atuante.

E diante desta dificuldade, compreendi o aspecto do treinamento do ator como uma forma de se trabalhar as impotências e convertê-las em potências.

Em cena, para se realizar os pulos de puxar a corda da vela, o movimento de estar puxando uma corda para subir a âncora, as ações em desequilíbrio por estar sob um barco solto ao mar. A voz precisa organicamente chegar ao público, de forma que ele compreenda toda a enunciação.

Fato é que observei, ao longo das apresentações ao público, uma evolução positiva deste amalgamento, que mesmo em treinamento constante, através de exercícios aeróbicos, o meu

copo foi desenvolvendo inteligência e recursos para realização de tal performance, mais no próprio experimentar em cena do que nas preparações anteriores à cena.

Diminuindo, a cada apresentação, o espaço de respiração e inspiração fora do ritmo cantado e fora do ritmo corporal impresso nas ações sequenciadas, no intuito de demonstrar a situação específica. Potencializando um corpo que não apresenta uma respiração em disritmia à sua fala, e oferecendo ao público um refinamento das ações e falas propostas.

[...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros. Só através de encontros aprendemos a selecionar o que convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui.  
Peter Pal Pelbart<sup>7</sup>

Desde o início das experimentações em sala de ensaio trabalhei com o corpo na perspectiva deste amalgamento de ações em palavras. Na forma de executar movimentos em consonância com a voz, na busca pela narrativa física e vocal.

Para o trabalho expressivo do corpo, inicialmente me apropriei dos exercícios realizados dentro da disciplina “Interpretação IV” pelo curso de graduação em Teatro, ofertada pelo Prof. Dr. José Eduardo de Paula, onde realizamos exercícios físicos e composições que suprimiam o uso da palavra.

A ideia era trabalhar um corpo no estado de ação que independia da verbosidade e fosse capaz de sublinhar, por meio das ações e dos movimentos, o que o ator vivenciava. E a partir destes exercícios o texto surgiria por meio daquele corpo já experienciado nas ações físicas.

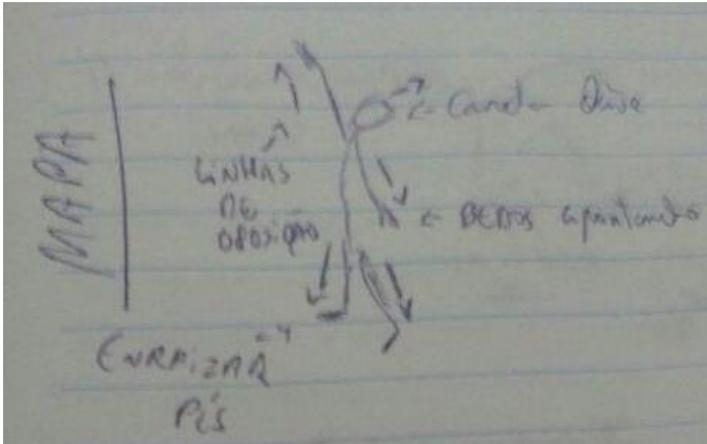
Um dos exercícios partia da transformação de palavras em imagens corporais; exercício que posteriormente auxiliou na composição física dos movimentos. Registrado em meu caderno de processo, a partir de desenhos do corpo do ator e por meio de registros fotográficos do corpo do ator em ação.

Para este exercício ser realizado eu necessitava criar uma imagem corporal estática que tivesse relação com uma palavra previamente selecionada, podendo ir do óbvio até o inovador, e o que interessava neste processo, especificamente para a construção do meu trabalho, era os

---

<sup>7</sup> In SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (ORG). **Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006, p. 33.

signos que as imagens produziam, e a partir delas eu pensava/estruturava a sua continuação, transformando-as em partitura de ações e movimentos.

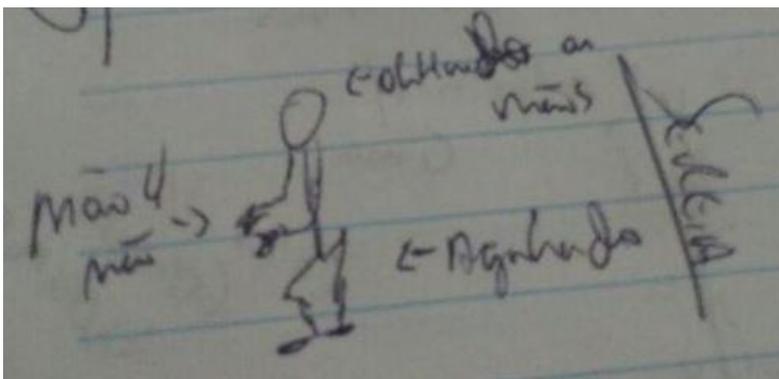


Movimento a partir da palavra “MAPA”, simbolizando “norte a sul de um caminho”. Enraizamento dos pés no chão, linhas de oposição e dedos apontados.

Figura 6. Registro da imagem corporal MAPA. Caderno de processo. 2016.



Figura 7. Registro da imagem corporal MAPA. Fotografia de ensaio. 2016. Foto: Fátima Antunes.



Movimento a partir da palavra “SEREIA”, agachado olhando as mãos coladas, como um livro.

Figura 8. Registro da imagem corporal SEREIA. Caderno de processo. 2016.



*Figura 9. Registro da imagem corporal MAPA. Fotografia de ensaio. 2016. Foto: Fátima Antunes.*

Imagens corporais que na montagem da peça foram ressignificadas, e no caso desta última, adquiriu fluência e continuação de outros movimentos, por fim levada como uma partitura de ação física da cena chamada “PORTO”, no espetáculo objeto desta pesquisa “O Barqueiro”.



*Figura 10. Imagem de um dos movimentos da cena "Porto" do espetáculo "O Barqueiro" tirada em 2017. Foto: Flaviana OX. SESC Tocantins.*

É importante frisar que esse atravessar sozinho nos espaços “vazios”, sem os olhares desejosos pela compreensão, carrego comigo, não a necessidade de ser visto, mas a potencialidade de estar me percebendo no limite entre movimento e sua partitura culminante na ação.

Como uma criança que brinca independente de seu espectador, mas estando em sala de ensaio no lugar do ator, a minha ação central se torna ponto de convergência do meu olhar, onde é preciso utilizar tudo o que posso para me perceber: um olhar da câmera e repetições a partir de pontos fixados no chão. Um corpo que na ausência do outro, se faz presente consigo, na busca pela auto percepção, por mais limitadora que ela seja.

Ainda neste lugar da não utilização da palavra, pensando em se trabalhar a “escuta” e pensando numa escuta que não é no sentido externo de ouvir o outro, de fora para dentro, mas no dentro para fora do ator, como exemplificado pela pesquisadora Tatiana Motta Lima.

Talvez uma maneira de pensar a escuta seja aquela de ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita; seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando. É como estar atento não ao exterior, mas ao eco do **fora**. Um corpo-eco não daquilo que estamos fazendo, mas daquilo que se faz – e ressoa em nós - enquanto estamos fazendo – ou pensamos fazer - outra coisa. É preciso que haja exterior (distância) para o eco poder operar, mas ele não é o exterior. (LIMA, 2012, p.7)

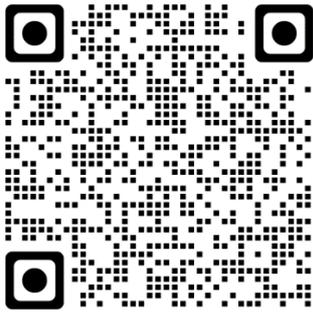
Esse eco do fora ligado ao jogo de proposição e disposição do ator na relação com todos os elementos externos: o outro, o som e os objetos.

E para um exercício mais propositivo neste sentido fiz o convite a dois músicos que posteriormente fizeram parte da primeira versão do espetáculo “O Barqueiro”: um deles tocando violino e outro flauta e violão.

Esta escolha contribuiu também para o diálogo com os instrumentos, especificamente com pontuações e paisagismos sonoros, e não com a música como uma trilha sonora (conjunto de notas musicais). E a partir daí, substrato importante para a dramaturgia do ator.

Pois nesta relação entre o corpo e o instrumento musical, o corpo do ator, passa a perceber nuances oferecidas pelos estímulos sonoros, e ao se chegar no silêncio uníssono com o público o ator corre menos risco de cair em uma monotonia, pois já tendo se experimentado neste jogo de nuance sonora, ele descobre que é preciso, como na música, elaborar uma partitura de variadas intensidades da voz, gerando um interesse maior da “escuta” pelo seu interlocutor.

Esta experimentação podemos visualizar no Qr Code abaixo, ou clicando neste link [aqui](#).



parte em alto mar.

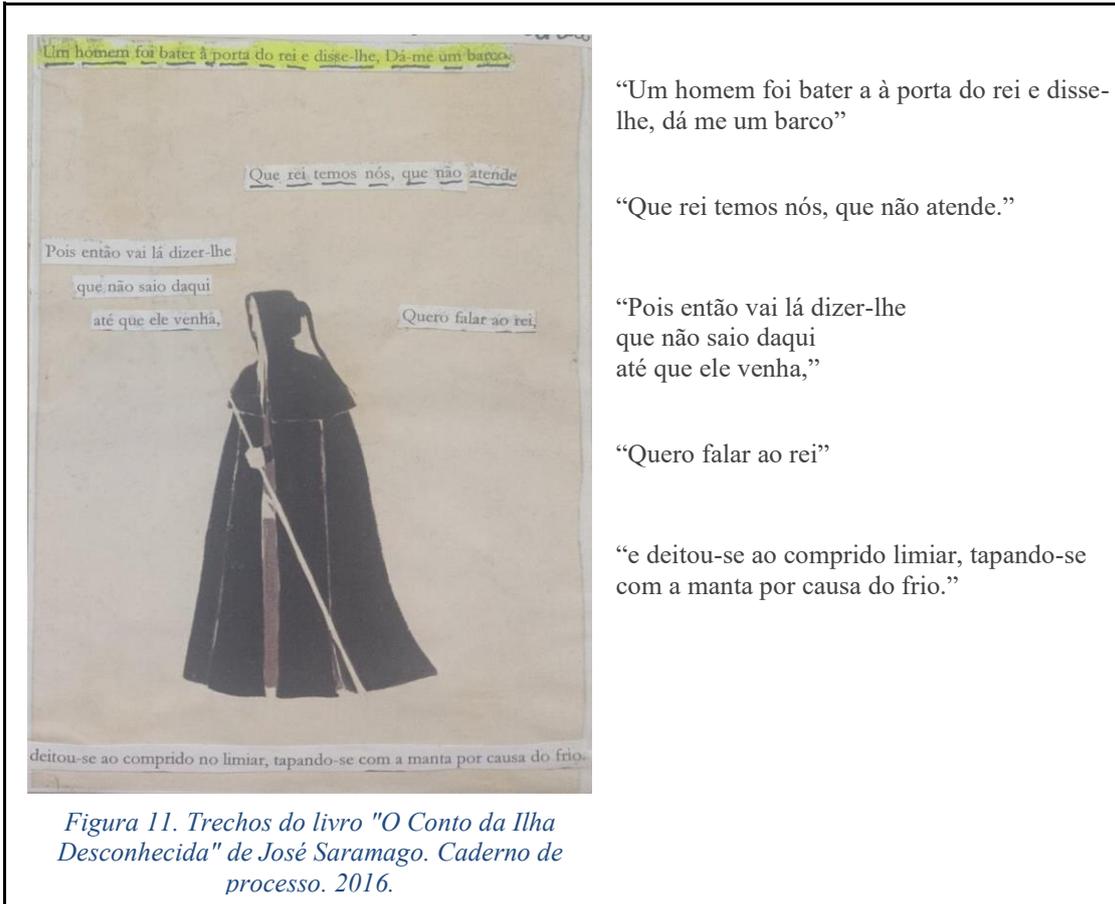
Especificamente para este exercício de improvisação ligado à uma sonoridade que joga junto com o ator, esta cena - gravada em agosto 2016 no ensaio geral antes da primeira apresentação - serviu de partitura de ação na cena “PREPARAÇÃO DO BARCO”, inclusa no espetáculo “O Barqueiro”; na primeira versão como parte inicial, e na segunda versão, momento em que a personagem narradora

Ambos os exercícios trazendo o seguinte aspecto: o corpo como coautor de uma dramaturgia não textual, ou seja, compositor de todas as nuances que constituem o espetáculo, e a partir do seu repertório prático pessoal, permite que o público visualize um Barqueiro, que tem sua história relacionada ao mar, ser apresentado por um mineiro, nativo de um estado brasileiro que não é banhado pelo mar, distante dos principais portos. A narrativa vocal, aparece nas inúmeras improvisações em sala de ensaio, partindo da concretude textual de passagens do livro “O Conto da Ilha Desconhecida”.

Neste caso, me apropriei das vivências na oficina “Narrativa Física Solo” realizada no ano de 2015, com o ator e diretor Júlio Adrião, as quais me emprestaram conhecimentos necessários para compreender a narrativa que converge no corpo do ator através das ações físicas, do som emitido pelo corpo e as falas.

O exercício consistia em separar frases, e as narrar em três camadas: somente com o corpo, partindo das ações físicas e os desenhos que o corpo fazia para se contar aquele fragmento escrito; os sons que a voz conseguisse mimetizar, como, por exemplo, os sons de uma chuva, de um cavalo etc. E por último, a voz, em consonância a este corpo.

Na sequência apresento-vos um recorte de como trabalhei a materialidade textual no processo, utilizando o texto “O Conto da ilha desconhecida”, publicado inicialmente no ano de 1997 pelo escritor português José Saramago; como matéria prima, para a sala de ensaio, foram recortadas algumas frases do livro:



Frases soltas que auxiliaram na improvisação a partir destes temas. Exercícios citados no subcapítulo anterior. As improvisações foram realizadas a partir de cada frase em que eu desenvolvia uma cena, utilizando somente meu corpo, minha voz e a minha capacidade de imaginar o acontecido, a partir da informação limitada da frase.

A partir destas frases, pude elaborar cenas curtas na relação da personagem com a figura do rei. Recorte importante para o trabalho.

Abaixo apresento-vos um relato processual do terceiro dia de ensaio, uma anotação realizada a partir das improvisações, impulsionadas pelas frases e situações que tangenciam o tema: mar, rio, barco, cais, navegar, aventurar-se.

Culminando-se por ações descritas, como “Sento no chão e puxo a corda aos poucos, como se rompesse um cordão umbilical com a minha mãe”.

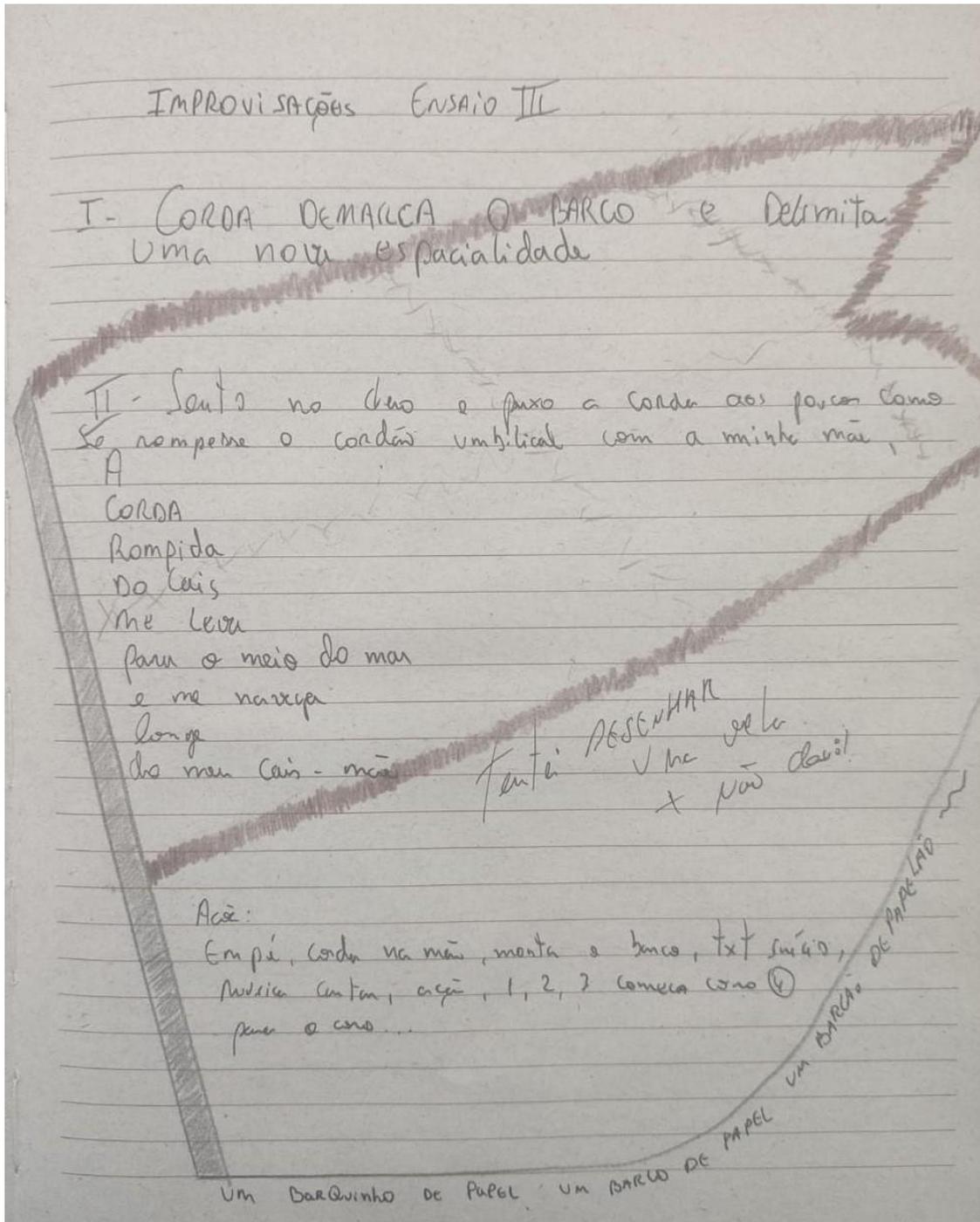


Figura 12. Resultados de improvisações. Caderno de Processo. 2016.

Transcrição:

I - A corda delimita o barco e delimita uma nova espacialidade.

II - Sento no chão e puxo a corda aos poucos, como se rompesse um cordão umbilical com a minha mãe,  
a  
corda  
rompida  
do cais  
me  
leva  
para o meio do mar  
e me navega  
longe  
do meu cais-mãe.

Tentei desenhar uma vela + não consegui.

Ações: Em pé, corda na mão, monta o barco. Sentado. Corda na mão, enrolando pra si e desfazendo o barco.

Um barqueiro de papel, um barco de papel, um barcão de papelão.

A culminância deste exercício potencializou em mim um corpo narrativo capaz de se expandir para além da palavra e o gesto, criando múltiplas imagens e sensações no espectador, pois ao dizer estar diante de uma porta, fazer o som do rangido de abertura enquanto as ações físicas de abrir, puxar.

Exercícios estes que aproximam o ator do seu interlocutor, pois em meio a este fazer cru, desnudado, instiga-se a completude daquelas imagens por parte do espectador, emergindo o seu retorno à sua criança, que imaginava tudo no espaço de um quintal vazio.

Estes aspectos, tangenciam o trabalho de Jerzy Grotowski, em seu teatro “Pobre”:

O ator grotowskiano, por um processo de despojamento rigoroso, deve renunciar a todos os artificios tradicionais que dissimulam ou transformam seu corpo (maquiagem, apliques, iluminações que favorecem a imagem dos atores, guarda-roupa elegante etc). Deve-se encontrar só, e como que psicologicamente desnudado, face a um espectador que ele reveste de sua realidade carnal. Não apenas o olhar, mas o hálito, o suor se tornam meios de comunicação, ou antes, para empregar uma terminologia grotowskiana, de “retirada dos véus”. A questão do “contato” [...] é que é crucial. Os dois corpos, os dois organismos, devem se reunir em uma fusão (às vezes, conflituosa) que transforma o espaço teatral. Grotowski, com efeito, suprime toda a distância entre o ator e o espectador, ou pelo menos, elimina o palco tradicional. O

que há de mais violento, diz ele, deve se representar face a face, o espectador deve estar ao alcance da mão do ator! (ROUBINE, 2011, p. 54).

### **2.3 SOLITUDE EM SALA DE ENSAIO: ESTÍMULOS E METODOLOGIAS EMPREGADAS NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “O BARQUEIRO”**

Aqui trato especificamente acerca dos meus encontros potencializadores em sala de trabalho para a criação da obra “O Barqueiro”. Experimentações que se deram entre os meses de julho e setembro de 2016, sempre no período pós aula, ainda no curso de Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia.

Lembro-me de estar só, em uma sala previamente reservada para o ensaio no bloco 3M da UFU, momento que durava entre duas e três horas, tendo início às 22:30 e se concluindo até, no máximo, 1:30 da manhã. Os dias de ensaio eram terças, quartas e quintas.

E diante deste lugar de solitude, compreendia aquele momento como necessário e contribuinte para o meu trabalho de ator; e hoje, ao relatar essa vivência, não imaginava o quão iriam ressoar como extremamente importantes em minha trajetória autônoma no Teatro.

Esta autonomia que parecia solitária aos poucos foi somando-se a outras parcerias, como inicialmente com a professora Doutora Fátima Antunes, que foi convidada a assistir alguns ensaios, contribuindo com pequenas observações. Também convidado o ator basco, Imanol Tolaretxipi, recém-chegado à cidade de Uberlândia, que compartilhou ótimas opiniões acerca dos avanços das experimentações.

Também, como apresentado no subcapítulo anterior, os músicos neste lugar de contracenar e instigar meu jogo de ator, diante das diversas incursões sonoras.

Esses olhares externos, nem sempre presentes em sala de ensaio, eram substituídos pela minha busca incessante pelas respostas às perguntas: como me auto observar? Como delimitar os meus movimentos e ações? Perguntas respondidas na prática, pois a partir da repetição e da postura fixa no espaço delimitado experimentava maior segurança para a repetição.

Considero então uma solitude necessária para o amadurecimento e aprimoramento pessoal, deslocando-me do universo de aprendizado conduzido por um professor naquela mesma sala, para um aprendizado provindo de minha inquietude de ator, da predisposição ao erro e ao inacabado.

E naquela sala chamada “Interpretação”, de paredes brancas com o pé direito alto, janelas azuis, chão de taco, com uma mesa no canto, ao lado de um equipamento de som e um quadro negro, parado em seu centro, me perguntei: por onde começo?

Aquele silêncio de um espaço muitas vezes maior que meu corpo, uma incidência de luz que me confortava os olhos, uma respiração, e um só pensamento: constituir um espetáculo, sem a observação de meus mestres.

Considerava-me um rebelde com todos os exercícios propostos nas disciplinas anotados num pequeno caderno, todo de preto, descalço. Lembro querer escrever algo naquele quadro negro, mas nem giz eu tinha, e então pensei em inscrever naquele espaço, com meu corpo, ao som de uma música, a minha poética. Hoje traduzo aquele momento desta forma.

Inúmeras imagens passavam pela minha cabeça, e naquele instante pude sonhar um sonho, hoje real. E por aquela rebeldia em ter de ensaiar até 1:30 da manhã e acordar às 08:00 do mesmo dia para uma aula teórica, pude encontrar-me no início de uma grande trajetória, que recebeu inúmeras indicações e prêmios como melhor ator, e circulou cidades pelo país.

E nesta possibilidade de se começar algo me lembro de levar um estímulo sonoro musical e iniciar deitado ao chão. Partindo da resistência contra a gravidade, um símbolo de que para se levantar, deve se ir contra. E ir contra foi sempre meu mote.

Um corpo gordo em experimentação de um solo físico narrativo, que perpassa uma intensidade corporal e vocal que aquele corpo não tinha, e através do estímulo sonoro, no cantar enquanto dançava ou percorria a sala passando pelo chão, que comecei a trabalhar o aspecto aeróbico em sala de trabalho.

A música me afeta, e precisa comunicar algo comigo naquele instante; esse estado que ela me deixa pode ser a potência para um começo ou também pode ser mote para uma gama de ações executadas, como, por exemplo, uma música me fazer lembrar de uma dança específica e eu tentar arriscar uns passos, como por exemplo o samba, posteriormente transformá-lo em um caminhar de um corpo expressivo.

Após esta escolha inicial, decido delimitar a área de atuação, inicialmente um formato de um barco e depois um quadrado de 5 metros por 5 metros, que se culminou na estrutura da última versão do espetáculo. Esta estrutura, chamada por Josette Féral, em seus estudos acerca da “Teatralidade”, como o “enquadramento” da cena.

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade (FÉRAL, 2013, p. 88).

Um recorte onde o espectador ampliará sua observância acerca do que está sendo vivenciado, mas também internamente uma maneira de separar um lugar onde há a sacralidade de prestar atenção em meus gestos, em meus pensamentos e na minha oralidade (quando decido improvisar algum texto, ou improvisar a partir de uma imagem ou objeto).

Ser o seu próprio diretor teatral não é fácil; a visão da plasticidade e organicidade ficam comprometidas, mas diante daquelas experimentações o foco maior estava no campo das sensações e das organizações de materiais, somadas ao registro do que foi feito, por anotações e até podendo em algum momento ser filmado e posteriormente problematizado.

Um corpo que explora no chão todas as possibilidades de deslocamento naquele espaço delimitado, criando ali uma intimidade tanto com o tamanho do espaço, quanto com o chão. O uso dos níveis sequentes, como o médio, ainda com quatro ou dois apoios ao chão, na ideia já de experimentar um deslocamento extra cotidiano, até o plano alto, por um deslocamento ainda pensando na coluna fora do eixo e no centro de equilíbrio desestabilizado.

O trabalho com o corpo em exaustão, dado pelos movimentos incessantes e cansativos, desacostumam o corpo em sua mobilidade; a respiração vira protagonista, aparece como resultado de um cansaço físico pelos excessivos e desestabilizantes movimentos.

Após o primeiro momento de reconhecimento no espaço, é necessário perceber o caminhar nesse espaço, descobrir novas formas, entender a distribuição do peso, o desenho do caminhar e descobrir como o corpo se organiza nesse caminhar. Em seguida, a imobilidade é importante, e a pergunta surge: "O que você faz quando não está fazendo nada?". A resposta se encontra na ideia de neutralidade ou de pré-expressividade, é daí que tudo pode acontecer e que a composição pode começar sem vícios ou sem elementos que facilitaríamos o caminho da criação.

Caminhos essenciais para se compreender onde parar na cena, e compreender o corpo imóvel como aparato sógnico diante do espectador, não sublinhando ações em uma continuidade por mero maneirismo corporal, vindo das relações sociais onde o corpo, tece constantes modificações, transferências de peso etc.

Ainda neste campo da compreensão de um corpo de narrativas amalgamadas, através delas instaura-se um chamamento do olhar por parte do público. Ao adensar-me à pesquisa acerca desta "presença" instaurada, encontro no livro "O Corpo em Crise" da pesquisadora Cristine Greiner, a definição de que "a presença nada mais é do que um certo tônus muscular que se pronuncia quando um corpo é exposto ao olhar do outro, suscitando inúmeros deslocamentos." (Shigehisa Kuriyama *apud* GREINER, 2010, p.94)

Outro ponto em destaque no trabalho desenvolvido na sala de ensaio, está também em minha poética pessoal, emprestada àquele instante de visitação a um material para se criar uma obra, e por ela, sem o contato com o outro ou por mínimo contato que seja, o meu corpo, em minha fala, e meus gestos, culminaram-se no canto.

O cantar sempre foi um lugar de conexão minha com os meus fazeres; lembro dos momentos em que cantava para ir até a escola e dos momentos que necessitava de uma atividade contínua. E este cantar me conectava ao meu lugar de atuação naquele instante, da vida à cena; o canto sempre ponte para este corpo presentificado no efêmero acontecimento, seja ele da vida ou teatral.

Fato é que em ambas as versões do espetáculo “O Barqueiro” utilizo o canto, tanto como música de abertura, quanto música de encerramento da peça; lugares que encontrei para reforçar a minha conexão com a voz cantada, levando ao público uma nuance outra, que difere dos trabalhos inspiradores, que serão apresentados no capítulo três desta dissertação.

Hoje considero-me um rebelde criador; e por aquela rebeldia, em ter de ensaiar até 1:30 da manhã e acordar às 08:00 para uma aula teórica, pude compreender a magnitude desta trajetória. Um caminho que se percorreu por duas iniciações científicas, um trabalho de conclusão de curso e uma dissertação de mestrado; somados às mais de 100 apresentações por 6 estados no país, recebendo inúmeras indicações e prêmios como melhor ator, melhor cena e melhor espetáculo.

Por fim, deixo aqui um relato de uma espectadora, convidada para o ensaio geral, que pode ser visto através deste [link](#), realizado em agosto de 2016, antes da estreia em Uberaba.

Tarde ensolarada de uma quarta-feira, dentro da sala de uma Universidade, um certo alguém estava no palco, representando seu maior sentimento, a vontade. Tudo estava envolvido, seus sentidos, sua mente, suas emoções, tudo girava em sincronia. Meus olhos não conseguiam se dispersar para o lado, e com sua cautela e seu senso de humor ele guiava a plateia de jovens sonhadores rumo à uma aventura inesquecível. Começou pelo final, cenas sem nexos, estava no presente, ia pro futuro e voltava ao passado, tudo isso se encaixava e aos poucos ia dando sentido à história. Uma pequena vila com marinheiros com sede de vinho, um jovem que buscava uma ilha desconhecida, um rei idoso e a garça que cagava em tudo. Ele era tudo, os marinheiros, o jovem e o rei. Será possível uma pessoa narrar e atuar ao mesmo tempo? sim, foi possível pois foi real. Ao falar real, não me refiro ao lugar onde eu estava e a plateia que assistia o espetáculo junto comigo, me refiro aquela vontade, aquele ânimo e aquele sentimento de entrega que presenciava nos olhos daquele ator! Eu chegava a ver o barco, os pássaros voando, a brisa no mar batendo no meu rosto, o azul do céu, as gotículas de chuva que impedia um pouco a visão, e aquela luz, ah sim, aquela luz laranja do pôr do sol iluminar os olhos do personagem. Sentia a fome que ele sentia, a raiva e também o arrependimento. Sentia, enxergava e ouvia todos os efeitos sonoros de tudo que ele narra, como se aquilo não se passasse de uma simples recordação. Pode parecer loucura, mas o mais louco de tudo é que isso foi apenas o ensaio! (Sara Oliveira, 2016)

## **2.4 O BARQUEIRO: O MOSAICO DRAMATÚRGICO DE UM ESPETÁCULO SOLO.**

Depois de dois anos desde a primeira apresentação, em 2018, consigo finalizar a versão final do texto do espetáculo “O Barqueiro”. E mesmo findado o material textual, percebi que em meu corpo e em minha voz as marcas das inúmeras apresentações ao longo de cidades Brasileiras, foram deixando resquícios profundos da não utilização do texto de forma memorizada. Fato é que decidi manter o trabalho como uma contação de história amparada no texto, sem utilizar ele em sua totalidade.

O texto em si, emprestado às movimentações do corpo, gera outro sentido para a sua leitura, ou seja, este mesmo texto quando visto enunciado em cena, revela-se por outra camada amparada a narrativa física, e as ações não contidas no texto nos levam a uma apreciação imagética da obra. Por fim, o texto do espetáculo “O Barqueiro” não parte de onde a linguagem verbal impera, mas sim da relação entre a palavra e a ação física.

Sobre esta relação com a textualidade, Lucia Romano nos apresenta:

a textualidade foi dimensionada de modo particular: a expressividade da voz e da linguagem verbal fez parte do processo do treino, aparecendo em diferentes formas de elaboração do código – ruídos, respiração, textos organizados, canções -, mas sem que a linguagem verbal ou a narrativa se tornassem elementos organizadores da análise. (ROMANO, 2008, p.186)

Portanto, não só dando ênfase ao corpo independente do texto, mas priorizando a relação com o interlocutor. Um corpo aberto à uma perspectiva do olhar, pelo encadeamento de ideias através de palavras. E diante disso, na tentativa de transportar a minha experiência prática a esta dissertação, para fins de análise de uma obra em trajetória. Tento de alguma forma, retratar passos importantes realizados, com a mesma profundidade obtida em suas experimentações, desnudando o trabalho invisível e constante do eu ator no percurso criativo.

## **2.5 ESTRUTURAS DO ESPETÁCULO “O BARQUEIRO”: VERSÕES, FICHAS DE CRIAÇÃO E COSTURAS DE UMA OBRA.**

O objeto de análise desta pesquisa é um espetáculo em constante processo, um texto aberto e íntimo ao universo de seu intérprete. Uma dramaturgia descentralizada de uma obra acabada e de um material textual estanque.

A primeira versão, intitulada “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”, estreada em setembro de 2016 no Teatro SESI do Centro de Cultura José Maria Barra em Uberaba/MG, traz a sinopse:

O Barqueiro Sam sai em busca de uma história pra contar ou recontar a trajetória de seu pai, velho marinheiro que um dia foi em busca de uma ilha e nunca mais voltou, seu grito anunciando a partida e a chegada ao desconhecido ou a liberdade, eterniza nessa viagem a inconformidade do ator e do personagem marcados por nunca desistir e sempre velejar ao desconhecido. É preciso recomeçar a viagem. Sempre.

Esta versão de espetáculo flertava diretamente com o universo saramaguiano, sobretudo com a sua obra “O conto da ilha desconhecida”. E como gênero inspirador o trabalho da narrativa física solo de Júlio Adrião, que separa a narrativa em três camadas: corporal, sonora e textual.

Mas como o meu intuito sempre foi de divergir do espetáculo “A Descoberta das Américas”, fiz o convite a dois músicos para tecer um jogo afinado entre o corpo do ator, a narrativa e as paisagens sonoras.



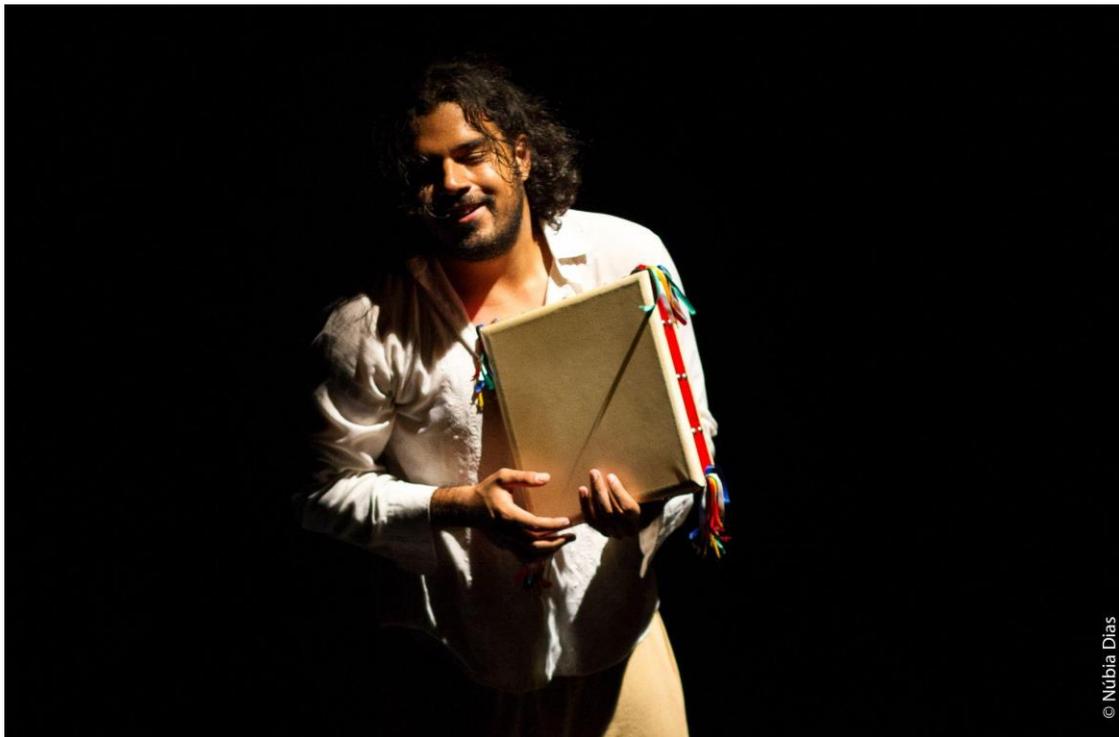
*Figura 13. Agradecimento ao público, após a estreia do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. Da esquerda para a direita: Igor Pelegrini, Mário Cortês e Pablo Avendaño. Foto: Cristiano Araújo. Setembro de 2016. Uberaba/MG.*

E pensando ser um espetáculo “solo”, mas contendo a presença no palco destes músicos descortinados e apresentados ao público, por muitas vezes fui questionado em relação a ser um espetáculo solo, ou um espetáculo com um ator e dois músicos.

Aqui não me interessa por essas delimitações e problematização, pois oferecem limitação do conceito de espetáculo solo, que mesmo em sua literatura, não pode se caracterizar meramente pelas “presenças” no palco, mas sim pelas questões que vão da pesquisa e criação à montagem e realização da obra.

O aspecto essencial que justifica o conceito de espetáculo solo é a conversão de olhares apenas para um único intérprete ator em cena, incidindo mais luz onde ele está e recortando a todo instante os lugares onde ele vivencia a história. Os músicos apenas como suporte externo de pontuações sonoras, como um segundo elemento além dos espectadores para que ele, aberto por sua escuta, interaja.

E para um jogo com estes músicos, cheguei ao instrumento “Adufe”, aproximando-me da identidade portuguesa de Saramago por meio de um instrumento próximo àquela realidade local. Para uma compreensão maior deste instrumento, apresentá-lo-ei na sequência deste subcapítulo, quando abordado os disparadores de criação do espetáculo.



*Figura 14. Cena de início do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. Direção: Mário Cortês. Uberaba. Foto: Núbia Dias. Abril de 2017. Uberlândia/MG.*

Nas imagens deste capítulo poderá ser observado o figurino escolhido; pensado nas cores preponderantes de um barco a vela, foi se modificando no intuito de propiciar-me os movimentos e manter uma neutralidade de importância na cena. A primeira versão se deu com uma calça feita de linho e a camisa de botão com bordado, e para a segunda versão, uma calça marrom e uma camiseta (costurada por mim) branca.



*Figura 15. Cena de início do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. Direção: Mário Cortês. Uberaba. Foto: Cristiano Araújo. Setembro de 2016. Uberaba/MG.*

Esta primeira versão do espetáculo, que pode ser visualizada neste [link](#), trouxe um importante aprendizado para o meu caminho de ator, pois em sua execução, para que o público convertesse os olhares a mim e não aos músicos, eu necessitava usar todos os elementos possíveis para captar a minha atenção no jogo de relação. Atentando-me às camadas: o dentro da cena (contar/vivenciar a história), e o fora da cena (jogar com as incursões sonoras e as respostas e reações do público).

Revelando-me um ator multifocal e improvisador por essência, conhecimento que até hoje se soma à minha potência pessoal de ator.

E tendo percorrido os mais variados festivais, mostras e apresentações pelo Brasil, já na segunda metade de 2017 busquei transformar aquele espetáculo em uma obra que flertasse mais proximamente com o trabalho de Júlio Adrião em sua Narrativa Física Solo.

E ao encontrar com o diretor e ator belo-horizontino, Cláudio Márcio, decidimos trilhar juntos o caminho para a segunda versão da peça. Deixando de lado o “Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária” e intitulando a obra somente como “O Barqueiro”.

As modificações mais evidentes e iniciais, se deram pela retirada dos músicos e a delimitação do espaço de cena para um quadrado de cinco metros por cinco metros, possibilitando ainda trabalhar o dentro e fora de cena, no intuito de criar um espaço, onde os olhares se mantivessem.



*Figura 16. Espaço de cena. Espetáculo “O Barqueiro”. SESC PALMAS TOCANTINS. 2018. Foto: Flaviana OX.*

Outra modificação foi a troca dos objetos da cena. Deixando de utilizar o “Adufe”, que sem os músicos não fazia mais sentido, substituindo-o por uma garrafa, objeto que simbolizava o início e o fim da trajetória daquela personagem.



*Figura 17. Garrafa. Espetáculo “O Barqueiro”. Festival Nacional de Teatro de Patos de Minas. 2019. Foto: Marcus Nepomuceno.*

Esta segunda versão, que pode ser visitada em vídeo por este [link](#), ainda em cartaz, passou por variados espaços e formatos cênicos em suas apresentações, possibilitando-me a ganhar maior fluência e jogo com relação à plateia. Um espetáculo puramente do ator, anexo ao universo Grotowskiano de um teatro “pobre”, que Jean-Jacques Roubine assim nos apresenta:

O ator grotowskiano, por um processo de despojamento rigoroso, deve renunciar a todos os artificios tradicionais que dissimulam ou transformam seu corpo (maquiagem, apliques, iluminações que favorecem a imagem dos atores, guarda-roupa elegante etc). Deve-se encontrar só, e como que psicologicamente desnudado, face a um espectador que ele reveste de sua realidade carnal. Não apenas o olhar, mas o hálito, o suor se tornam meios de comunicação, ou antes, para empregar uma terminologia grotwskiana, de “retirada dos véus”. A questão do “contato” [...] é que é crucial. Os dois corpos, os dois organismos, devem se reunir em uma fusão (às vezes, conflituosa) que transforma o espaço teatral. Grotowski, com efeito, suprime toda a distância entre o ator e o espectador, ou pelo menos, elimina o palco tradicional. O que há de mais violento, diz ele, deve se representar face a face, o espectador deve estar ao alcance da mão do ator! (ROUBINE, 2011, p. 54).

E todas essas experiências, gravadas no corpo do ator se deram pela ousadia de manter o trabalho, independente e constante, no espaço vazio. Levando sua potência de encontro aos mais variados espectadores, sem um interesse virtuoso se não o partilhar da sua obra.

Abaixo alguns encontros significativos, que representam a somatória do meu trabalho relacional com o público:



*Figura 18. Apresentação “O Barqueiro”. 27º Encontro de Artes Cênicas do SESI. Araxá/MG. 2018. Foto: SESI ARAXÁ.*



*Figura 19. Apresentação “O Barqueiro”. Residencial 2000. Arte na Periferia. Uberaba/MG, 2018.*



*Figura 20. Apresentação “O Barqueiro”. Escola da Mariana/MG. Familiares dos atingidos pela Barragem da Vale. Mariana/MG, 2019.*



*Figura 21. Apresentação “O Barqueiro”. IFTM Campus Campina Verde, 2019.*



Figura 22. Apresentação “O Barqueiro”. SESC Tocantins. Palmas/TO, 2018.

E relembando os caminhos trilhados, retorno à sala de criação. Tentando reencontrarme às experiências vivenciadas pela solitude em sala de ensaio, registradas a partir de um caderno de processo.

Estas anotações realizadas não foram datadas, portanto tentarei reconstruir seu caminho pela memória, me norteando a partir da organização cronológica da pesquisa, dos pontos importantes para a análise dos aspectos da dramaturgia do ator.

Vale ressaltar que se não tivesse registrado esta criação por estes dispositivos (caderno de processo, fotografias e filmagens), a presente pesquisa não seria possível, já que me é proporcionado ter em mãos os materiais resultantes das experimentações em sala de ensaio, ajudando-me a compreender o meu percurso dado pelo registro de um procedimento poético de criação, resultante na “dramaturgia do ator” do espetáculo “O Barqueiro”.

E ao revelar estes percursos físicos e poéticos encontro ramificações profundas, que não tendo sido pesquisadas, talvez não tivessem tido tempo suficiente para se perceber enquanto potência. Cabe ressaltar que as cenas apresentadas neste subcapítulo foram mantidas, reestruturadas e incorporadas ao espetáculo ao longo dos seus anos de *work in progress*.

Para a criação delas, o pontapé inicial foi a escolha temática a partir das naus, do mar e do universo de José Saramago, flertando com o meu lugar de constante viajante em busca de

novos portos-conhecimentos; e diante disso dou início aos relatos em meu caderno de processo com a seguinte citação:

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: «Não há mais que ver», sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. José Saramago - O Viajante Volta Já em “A viagem para Portugal”.

Esta premissa traz um caráter motivador para se recomeçar as viagens, mas não norteia como texto o processo como um todo. Empresto-me destas palavras de Saramago para reafirmar, depois de cinco anos de um percurso criador, que a viagem sempre é uma chegada ao próximo recomeço, e que os navegantes, importantes para este efêmero, se substituem a todo instante, por terem seus desejos constantes motivados à outras viagens.

Depois da escolha do tema, a minha primeira referência imagética, deste homem-barco-mar, partiu da obra “The Ship” do pintor surrealista “Salvador Dalí”, obra do ano de 1942, na Espanha, exposta no museu de Dalí nos Estados Unidos da América.



*Figura 23. The Ship - Salvador Dalí - ano 1942.*

Esta primeira referência a partir do Surrealismo<sup>8</sup> simboliza um pouco do que eu acredito ser o trabalho do ator nesta pesquisa. Inserido em um universo físico e narrativo, um corpo portador de imagens que se mescla a elas e se apropria deste metamorfismo descrito por Ricardo Cesar Pamplona, no dicionário informal<sup>9</sup>, como: “a capacidade de modificar seu estereótipo e suas características comportamentais para adaptar-se ao meio. Que possui a capacidade de realizar a metamorfose”.

Digo esta metamorfose no sentido de mudança repentina por meio das estruturas de imagem e composições físicas, indo do corpo de um marinheiro ao corpo do rei, ou mostrar ao público que está em uma tempestade, fazendo a tempestade, enquanto faz também a embarcação e o homem dentro dela em alto mar.

Na sequência da pesquisa eu procurava um argumento interno para a história, ou seja, uma problemática que poderia acompanhar a personagem no universo das navegações e das aventuras (viajar ou ir em busca de algo).

A proposta inicial era a busca por uma ilha desconhecida, vinda do universo Saramaguiano; porém, pensava poder haver um argumento mais próximo à realidade dos espectadores, não se falando de desejos e sonhos, mas em algo que neles esteja mais presente.

E nas experimentações encontrei, a partir do meu repertório poético pessoal, a metáfora da mãe-cais, que não encontrei especificamente sua origem na literatura, considerando-a uma metáfora usada popularmente de inúmeras formas.

A metáfora em si traz o significado de nascermos atracados pelo cordão umbilical à nossa mãe-cais, e com o tempo ao navegarmos no alto mar de nossas vidas, nos soltarmos (desatracarmos), sabendo de sua existência-porto em terra firme (em algum lugar na memória), e ao mesmo tempo sabendo que nunca mais iremos nos atracar novamente àquele cais.

Esta temática, em específico, não foi levada à dramaturgia nem na primeira e nem na segunda versão do espetáculo. Mas considero-a importante, pelo fato de que, no avanço da pesquisa, traslado essa problemática à relação entre filho e pai.

E a partir disso, encontrei um problema da peça que expandia o universo daquela personagem e gerava em mim um processo de identificação maior. E diante disso, a obra “O

---

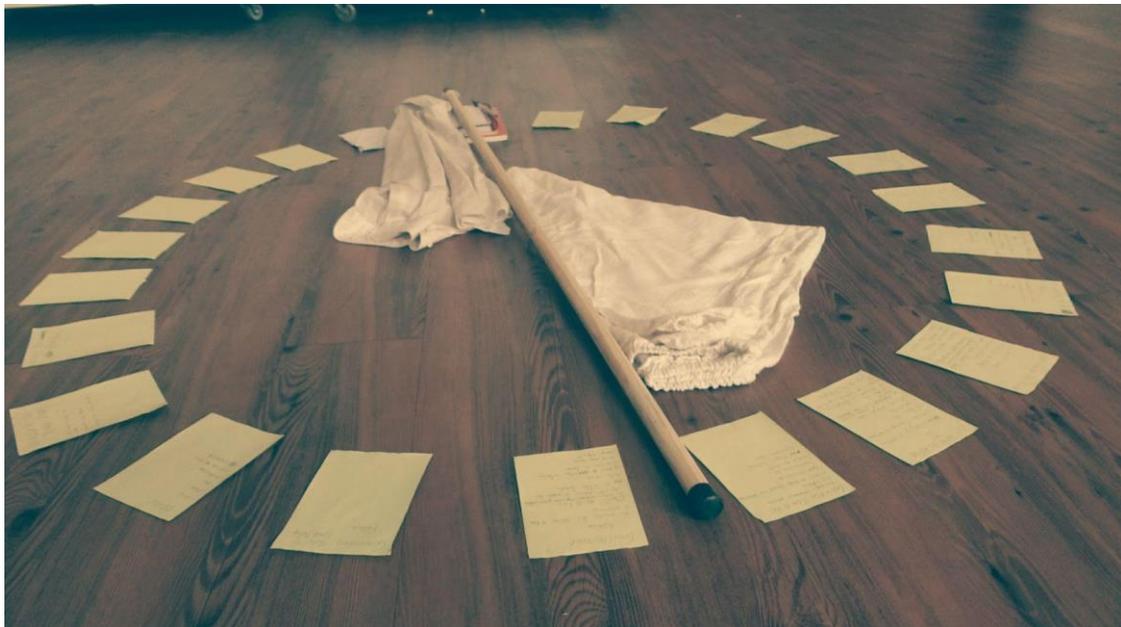
<sup>8</sup> “Movimento literário e artístico, lançado em 1924 pelo escritor francês André Breton (1896-1966), caracterizado pela expressão espontânea e automática do pensamento (ditada apenas pelo inconsciente) e, deliberadamente incoerente, proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo e pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos.” (HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001).

<sup>9</sup> PAMPLONA, Ricardo César. **Significado de metamórfico**. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/metam%F3rfico/1810/>>.

Conto da ilha desconhecida” emprestou-se à história daquele pai, que partiu rumo à ilha desconhecida; e não regressando, o seu filho cansado de lhe esperar parte em busca do pai e, conseqüentemente, da ilha desconhecida.

Para um material mais concreto, incluso como resultado poético da dramaturgia do ator, surgiram as fichas de cena. Este procedimento, partiu de uma prática que organiza um processo, apropriado e apreendido por mim dentro da disciplina “Interpretação IV” sob condução do Professor Doutor José Eduardo de Paula, em minhas vivências enquanto discente do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia.

Na imagem abaixo encontra-se o registro das 22 fichas de cenas/situações improvisadas e criadas ao longo de três meses de trabalho em sala de ensaio. E na recuperação do material manteve-se o número de 16 fichas, sendo 15 cenas posteriormente organizadas pensando numa cronologia espacial.



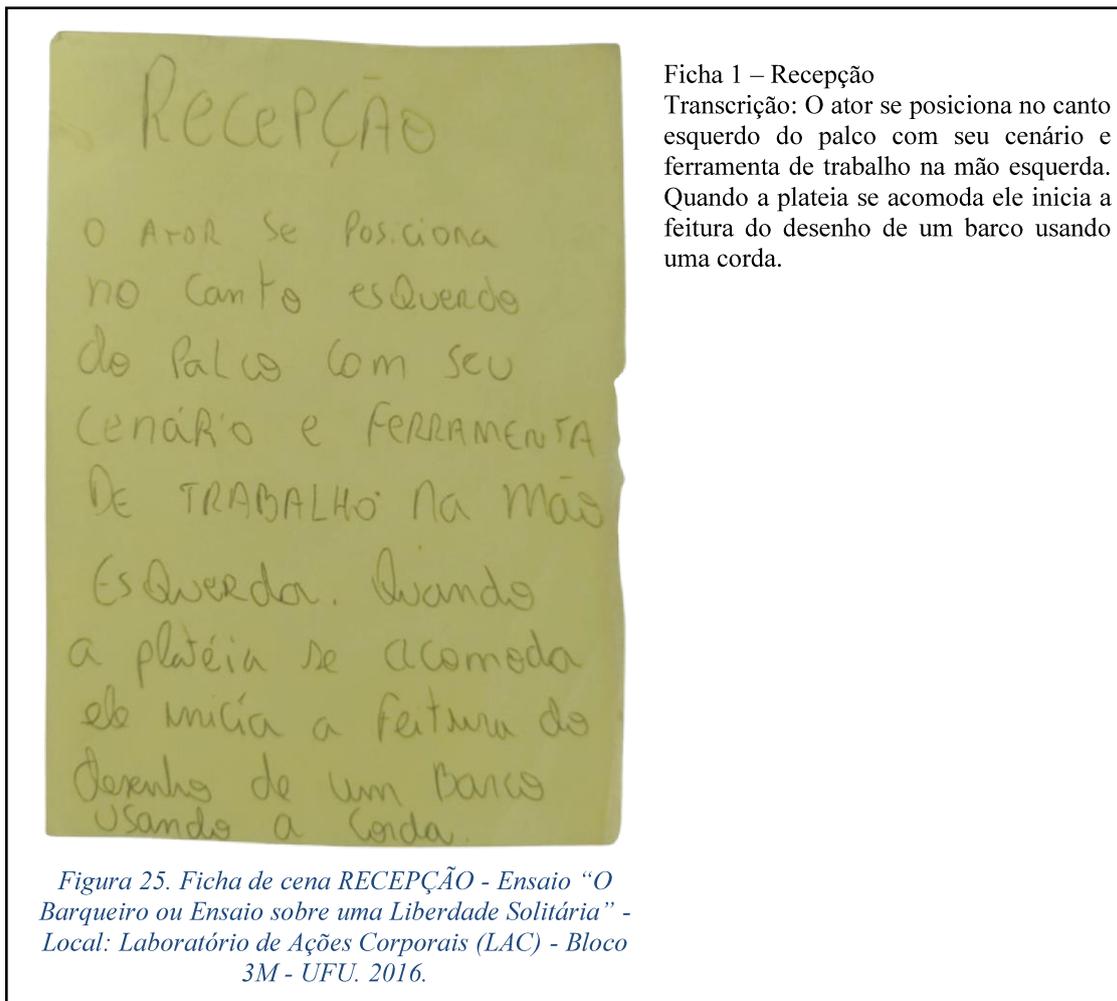
*Figura 24. Fichas de cena, bastão e figurinos - Ensaio “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.*

Os outros materiais presentes na imagem são: o bastão, para o trabalho de preparação do ator por meio do equilíbrio, desequilíbrio, lançamento e diálogo com o objeto, meu primeiro interlocutor na sala de ensaio; e as roupas ao chão, a primeira versão de figurino pensada a partir da cor branca das velas dos barcos.

E para especificar melhor este procedimento, apresento fichas criadas e transcritas no percurso dos experimentos, no intuito de pontuar cada questão da sua criação, apresentando também as modificações realizadas desde a primeira versão até a última, hoje em cartaz.

As fichas, mesmo inconclusas, são materiais importantes no processo de criação do espetáculo; fato é que decidi preservá-las ao longo de toda a trajetória, e cabe ressaltar que estas são as mesmas da imagem anterior, não sofrendo qualquer tipo de rasura ou sendo criadas após o trabalho. Por mim consideradas um comprovante material do trabalho intenso de criação.

A primeira ficha em destaque, representa um registro inicial do material estruturado por meio de improvisações em sala de ensaio, criadas entre os meses de julho e agosto de 2016.



*Figura 25. Ficha de cena RECEPÇÃO - Ensaio “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária” - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.*

Para a RECEPÇÃO do público, me inspiro no trabalho de Vinícius Piedade, em seu espetáculo “Cárcere”, onde o ator recebe o público segurando uma lanterna. E a partir disso pensei ser uma experiência estética interessante ao público recebê-lo com uma grande corda em minhas mãos, e, conforme o público fosse se acomodando, realizava a montagem de uma

silhueta de um barco utilizando aquela corda. O primeiro material utilizado para isso foi um grande tecido de TNT, representado nesta imagem:



*Figura 26. Tecido de tnt, cor laranja, tamanho aproximado de 12 metros, com alguns nós no percurso. Local: Sala de interpretação - Bloco 3M - UFU. Agosto de 2016.*

Considerando esta delimitação na improvisação, pensando em retratar um lugar de entrada e saída da cena, também como elemento material concreto, que durante a conversa com o público era colocado desta forma. Construindo diante do público, o lugar onde acontecerá a cena, aberto à sua recepção.

E nas pesquisas teóricas acerca desta palavra “recepção” encontro a definição no Dicionário de Teatro por Patrice Pavis, para compreender melhor este lugar. E ele a descreve como: "Atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética.” (Pavis, 2015, p.329).

E incluída também no artigo “Estudos Culturais, Recepção e Teatro: uma articulação possível?”, da pesquisadora Taís Ferreira<sup>10</sup>, a recepção tem suas diversas ramificações de conceitos e delimitações, que vão desde “basear-se no princípio da comunicação enquanto uma instância mecânica, em que os efeitos da ação do emissor sobre o receptor dão-se de forma automática e unilateral.” (FERREIRA, 2006, p.4). até a delimitação dada pelas “teorias de

<sup>10</sup> Possui graduação em Artes Cênicas (Bacharelado), em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). É Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005).

Bakhtin (1992), considerando o receptor como coautor, mesmo que ele não interfira [...] diretamente na apresentação, pois é a partir dos significados, por ele conferidos, que a encenação irá se constituir em produto cultural. (FERREIRA, 2006, p.14)

E por esta recepção, em cena, observo o espectador como aquele que tenta montar um quebra cabeça, e que espera o “algo” acontecer. Fato é que na decorrência da obra, esta ação foi descartada, incorrendo talvez num lugar de muitas proposições, carecendo de uma limpeza de detalhes supérfluos para a composição da obra. Como descreve o pesquisador da recepção teatral, Flávio Desgranges,

os espectadores consomem uma quantidade e uma variedade de imagens, narrativas e fragmentos narrativos que, apesar da aparente facilidade de codificação, impõe uma fruição superficial, desestimulam a atitude interpretativa, o esforço criativo e a elaboração de juízos de valor, propondo uma recepção desprovida de exigências estéticas. A digestão de signos empurrados goela abaixo, o abuso e banalização da ficcionalidade, o estilhamento visual, a hiper-fragmentação da narrativa modificam ainda o campo de percepção do espectador, influenciando seu modo de relação com a espetacularidade e seu horizonte de expectativas. (DESGRANGES, 2003, p. 38)

Na sequência, a ideia foi suprimida e inserida somente na cena em que a personagem pisa realmente no barco, quase no fim da história, dando lugar a delimitação do espaço, pela luz. Criando um universo ficcional por meio dos efeitos especiais que a sala escura nos oferece. Abaixo uma foto, onde podem ver o resultado desta transposição.



*Figura 27. Primeira apresentação em Uberlândia, na sede do Grupo de Teatro Grupontapé, no dia 08 de março de 2017.*

Outro objeto inserido na ficha e nas improvisações iniciais, foi o instrumento “Adufe”, flertando com a música popular cantada à beira mar, e no intuito de mostrar um instrumento incomum à realidade de um público brasileiro. Abaixo uma imagem do instrumento:



*Figura 28. Adufe - Instrumento de percussão, formato quadrangular, sua base é de madeira, revestida em couro pregadas por pregos pequenos ou alfinetes. Nas pontas há retalhos de tecidos coloridos.*

O encontro com este instrumento veio do meu contato com a banda Luasitania.Orkestra, dentro da programação do Festival "Sete Sois Sête Luas"<sup>11</sup>, que aconteceu em São Paulo/SP no ano de 2013.

---

<sup>11</sup> O Festival Sete Sóis Sete Luas desde 1993, ano da sua fundação, preza pela expansão das mais variadas formas de expressão artística: música e arte popular contemporânea, gastronomia, teatro e muito mais... Nascido graças à colaboração do Prémio Nobel José Saramago, com as suas atividades culturais o Festival garante a circulação e a troca de experiências artísticas dentro da sua Rede cultural, que hoje abrange mais de 30 cidades em 13 Países do mundo luso-mediterrânico: Brasil, Cabo Verde, Croácia, Eslovénia, Espanha, França, Grécia, Israel, Itália, Marrocos, Portugal, Roménia e Tunísia. As produções originais do Festival Sete Sóis Sete Luas configuram-se como um laboratório permanente: um itinerário onde contar a própria história e aprender a ouvir as histórias dos outros. A partir desta experimentação e deste conhecimento nascem novos temas, fruto da interação entre os músicos e da síntese entre tradições diferentes.



Figura 29. Material gráfico da Luasitania.Orkestra, publicado pelo Festival Sete Sóis Sete Luas no dia 9 de novembro de 2013.

Naquele dia, assisti a musicista portuguesa Joana Negrão<sup>12</sup> performar com seu instrumento, e, instigado, no mesmo dia fui até um membro da banda, de quem não me recordo o nome, e lhe perguntei como se chamava aquele instrumento.

Ao saber o nome “Adufe”, para não esquecer, anotei em um pequeno pedaço de papel doado por um segurança do parque onde aconteceu o festival, e anos depois tive a possibilidade de comprar o instrumento, diretamente de Portugal, que até hoje me acompanha nas mudanças que a vida me proporciona.

No espetáculo, a existência deste instrumento possibilita também um lugar de descoberta para o espectador de um objeto desconhecido, não comum aos olhos e culturalmente afastado, gerando curiosidade. Assim como eu experimentei em meu primeiro contato com a sua capacidade percussiva e a sua diferente estética visual.

Sem falar que para se tocar este instrumento, diferente de um pandeiro, apoia-se ele na região do esterno, osso central de nossa cintura escapular, conectando assim o coração que bate ao instrumento que ressoa por batidas.

<sup>12</sup> Cantora / Compositora / Performer / Musicista (gaita de foles, Adufe, Pandieira). (Likedin, <https://pt.linkedin.com/in/joananeograo>, acesso 15/10/2021).

O adufe é um instrumento que não possui definição de surgimento historiográfico; há rumores que tenha sido trazido do Oriente Médio, onde especificamente “os árabes trouxeram o adufe no séc. VIII!” (DIAS, 2011, p.5)

Segundo a pesquisadora Ana Carina Marques Dias, em sua dissertação “O Adufe: contexto histórico e musicológico”, sucintamente o descreve como:

[...] um bímembranofone de forma quadrada, associado às tradições folclóricas da zona interior fronteira de Portugal, principalmente a Beira Baixa, onde hoje, em Idanha-a-Nova, encontrou o estatuto de símbolo do Município. As suas origens perdem-se no tempo havendo representações de possíveis exemplares na Antiguidade pré- Clássica na Mesopotâmia, até chegar à Península Ibérica, possivelmente, no início da Idade Média, assumindo ser um instrumento de uso erudito, mas principalmente popular, feminino e transversal a domínios políticos ou religiosos. (DIAS, 2011. p, 5)

Inserido no espetáculo, especificamente para a primeira versão, dirigida por mim, dialoga musicalmente com os músicos, criando uma música de abertura do espetáculo. A música em questão surgiu a partir da referência da compositora Joana Negrão com a música “Lá cima ò castelo”, com a letra:

*Lá cima ó Castelo  
Há de tudo à venda  
Diga-me ó menina  
Se a nágua tem renda*

*Se a nágua tem renda  
Mas deixai a ter  
O que você queria  
Era a nágua ver*

*Já não há não há  
Já não pode haveri  
Vinho na caneca  
P'ra genti bueri*

*P'ra genti bueri  
Pr'a genti pagari  
Já não há não há  
Quem mande deitari*

*Lá cima ó Castelo  
Si vendem palitos  
Diga-me ó menina  
Se a nágua tem bicos*

*Se a nágua tem bicos...  
Lá Cima ao Castelo  
Se vendem laranjas  
Diga-me ó menina  
Se a nágua tem franjas  
Se a nágua tem franjas...*

*Lá Cima ao Castelo  
Se vendem limões  
Mocinhas bonitas  
Não são p'ra ganhões  
Já não há não há...*

*(Lá Cima Ao Castelo-Portugal · Eduardo Paniagua · William Cooley · Wafir Sheikh · Tamar Ilana Cohen Adams)*

Para uma análise mais a fundo desta canção, que faz parte do cancionero feminino português, segundo Afonso Anjos em sua coluna, “Tradição - um legado que reflete o texto sócio político” na revista “DDT - Diferencial o jornal dos estudantes do IST”, define:

Esta canção, oriunda da Beira-Baixa, tem, curiosamente, muitas linhas rítmicas inspiradas no canto sefardita (nome dado aos judeus que viviam na Península Ibérica, nomeadamente, na região das Beiras). (ANJOS, 2015, p.1)

Além de nos apresentar aspectos locais, nos elucida também com as problematizações que a música suscita:

Sendo esta uma canção cantada por vozes femininas ao ritmo dos adufes, é curioso também, verificar a vontade de quem canta em pagar o seu próprio vinho (Vinho na caneca/ (...)P'ra genti bueri/P'ra genti pagari). Ainda que possamos estar a entrar no campo da especulação, não será possível que estejamos perante uma espécie de vontade de emancipação destas mulheres? Mulheres estas que, convictamente, ficavam a noite toda em plena alegria e cavaqueira, mostrando, desta forma, a sua rebeldia e genuína vontade de viver (Já não há não há/Quem mande deitari). Relativamente à última estrofe, surge

um termo pouco frequente na língua portuguesa, ‘ganhões’. Na realidade, os ganhões eram os homens, geralmente jovens e fortes, que não tinham tido a sorte de aprender qualquer ofício, e faziam todo o tipo de trabalhos não especializados, à medida que estes iam aparecendo, consoante a altura do ano. (ANJOS, p.1)

Esta obra musical, cantada a partir da relação com o instrumento adufe, emprestou-me um ritmo para que eu pudesse realizar uma releitura da obra a partir do universo do espetáculo, livre inspirando a criação da música “Lá em cima o castelo”.

Lá em cima o castelo  
Habita um rei  
Se vai me dar um barco  
Aí já não sei  
Já não há, não há  
Notícias do pai  
Que partiu pra ilha  
e não voltou mais  
Mas se alguma coisa  
lhe acontecer  
não faltou conselho  
pra não ir fazer

Já não há não há  
Já não pode haver  
vinho na caneca  
pra gente beber

Já não há não há  
notícias do pai  
que partiu pra ilha  
e não voltou mais

Na busca pelo pai  
sam vai se encontrar  
mas não é tão fácil  
a ilha chegar

quando a tempestade  
lhe acometer  
não adianta reza  
feche os olhos pra ver.

(Lá em cima o castelo - Letra: Mário Cortês; composição musical: Pablo Avendaño e Igor Pelegrini)

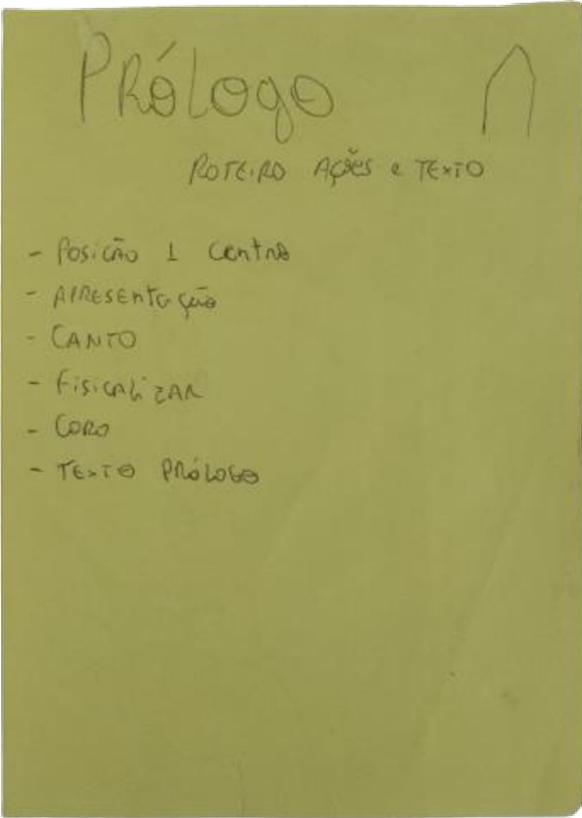
Para ouvir: [Clique aqui](#)

Qr code\*\*:



\*\* No sistema IOS, para acessar aponte sua câmera sem apertar o botão de tirar fotos. No sistema Android procurar opção de leitura de QR code na aba onde está o modo avião.

Na ficha seguinte, para este material, resultante da improvisação realizada também em meados de junho de 2016, inspiro-me nos textos clássicos e nos prólogos das peças teatrais mundiais.



Ficha 2 - Prólogo

Transcrição:

Prólogo – roteiro ações e texto, no canto direito um símbolo de um barco.

- Posição 1 centro
- Apresentação
- Canto
- Fisicalizar
- Coro
- Texto Prólogo

*Figura 30. Ficha de cena PRÓLOGO - Ensaio "O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária" - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU. 2016.*

Mesmo esta experimentação (por seu formato) não se incluir no

espetáculo, acredito ser um passo importante para o meu estudo do estar no “barco” e me apropriar das ações enquanto canto em cena.

O que chamo de “**posição 1**” é estar ao lado do desenho do barco no chão, com o tecido e olhando a plateia.

Na sequência, a palavra “**apresentação**” representa falar o meu nome e algumas informações necessárias para a peça como, por exemplo, que nela não há cenário e que todos os recursos imaginativos da peça provêm do ator.

Os tópicos “**canto**” e “**fisicalizar**” são dispositivos desta cena. Onde o canto representa o ato de cantar uma música do cantor português António Zambujo chamada “O que é feito dela”, com a letra:

Na janela eu sei que ela há muito não se penteia  
 Na minha rua, a sua sombra há muito não se passeia  
 Que é do furtivo olhar que um dia íamos trocar?  
 Que é de todas as coisas que eu tinha para lhe contar?  
 (trecho inicial da música “O que é feito dela” de António Zambujo)

No momento em que canto a música realizo também o trabalho de fisicalizar, termo que Viola Spolin define como “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (SPOLIN, 1998,p.340). E a partir desta comunicação subjetiva, utilizo uma partitura de ações, que nada mais é uma sequência de ações para simbolizar e mostrar determinada situação, para mostrar ao público que estou em uma embarcação.

Abaixo, um esquema de movimentos do ator dentro deste desenho de barco, delimitado inicialmente por um pano/corda, e posteriormente delimitado pela iluminação.

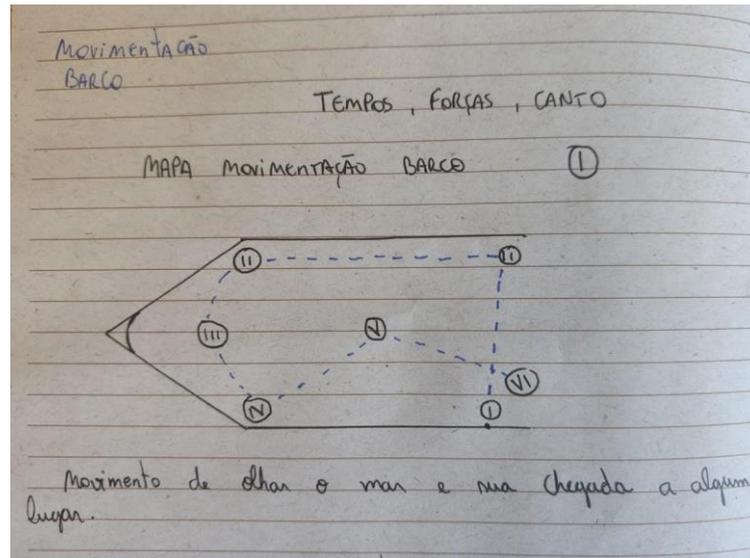


Figura 31. Fotografia do registro em caderno de processo - movimentação barco. Movimento de olhar o mar e sua chegada à algum lugar. O Barqueiro. 2016.

Estas movimentações correspondentes a números romanos são sequenciadas por sua ordem numérica, e a posição VI é a última, onde a próxima cena se inicia. Durante toda a sequência de deslocamentos, entre os pontos I, II, III, IV, V e VI dentro do espaço delimitado, o ator canta e aciona fisicamente seu corpo para realizar ações de: olhar, puxar, pular, segurar, recuar.

A descrição mais aproximada que consigo fazer é narrando a situação: pisa com o pé direito do lado esquerdo do barco, olha a sua frente o mar que está ao lado direito do barco, olha ao centro, vê a vela mestre, olha para o lado esquerdo frontal do barco, vê a âncora, segue até a frente direita do barco e vai a ponta, onde puxa as cordas para soltar as amarras das velas do barco, continua o trabalho de içar as velas puxando as cordas que acionam as velas por roldanas. Vai até a posição IV, puxa com as duas mãos a âncora, fica no centro, observa, vai para trás do barco.

Esta estruturação se deu a partir de provocações do diretor e ator Júlio Adrião em sua oficina, “A Narrativa Física Solo”, que tive oportunidade de participar no ano de 2015, onde eu preparava o barco para velejar: observando o mar puxava a corda para içar a vela, levantava âncora, sentia o barco solto ao mar, no balanço constante das ondas.

Após realizar este percurso de ações, iniciava com o prólogo, texto improvisado inicialmente em sala de ensaio, e posteriormente levado ao público. De alguma forma o texto em questão ensaia já o que adviria, mesclando a minha poética pessoal à temática da obra, que flerta pela busca do desconhecido.

Esta história é sobre um homem e um barco ou um barco e um homem, tanto faz. Ao lado direito, este homem vê apenas água; ao lado esquerdo, também água. Diante de sua cabeça, um céu azul que se confunde com o chão azul do mar; dentro da cabeça deste homem, uma música cantada pelo seu pai que, quando saía para o mar, como se pedisse licença, cantava. E dentro do peito deste homem, a sua liberdade solitária. (Texto versão 1 “O Barqueiro ou Ensaio sobre uma liberdade solitária. 2016.)

Abaixo a imagem do exato momento em que enuncio o prólogo:



Figura 32. Prólogo do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. 2016. Teatro SESI Uberaba. Foto: Cristiano Diniz.

Mas ao se falar especificamente da primeira versão do trabalho, intitulada “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”, ela foi estruturada antes da realização do prólogo, a chegada em cena tocando os instrumentos em diálogo com os músicos, tocando a música “Lá em cima o castelo” de forma instrumental. Cena esta que o leitor pode visualizar através deste [link](#).



*Figura 33. Prólogo do espetáculo “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”. 2017. Teatro da Escola Livre do Grupontapé. Foto: Nubia Dias.*

E no avanço das modificações da obra entre a primeira versão e a segunda, o prólogo foi substituído pelo canto da música, “Na beira do cais”, livre inspirada na obra “Pedra e areia” de Lenine.

“Eu tava na beira do cais  
ouvindo as pancadas das ondas do mar  
eu tava na beira do cais  
ouvindo as pancadas das ondas do mar

Não vá, ô meu pai, não vá  
que no mar não tem sereia  
Não vá, ô meu pai, não vá  
que no mar não tem sereia”

Livre adaptação - “Na beira do cais” Mário Cortês

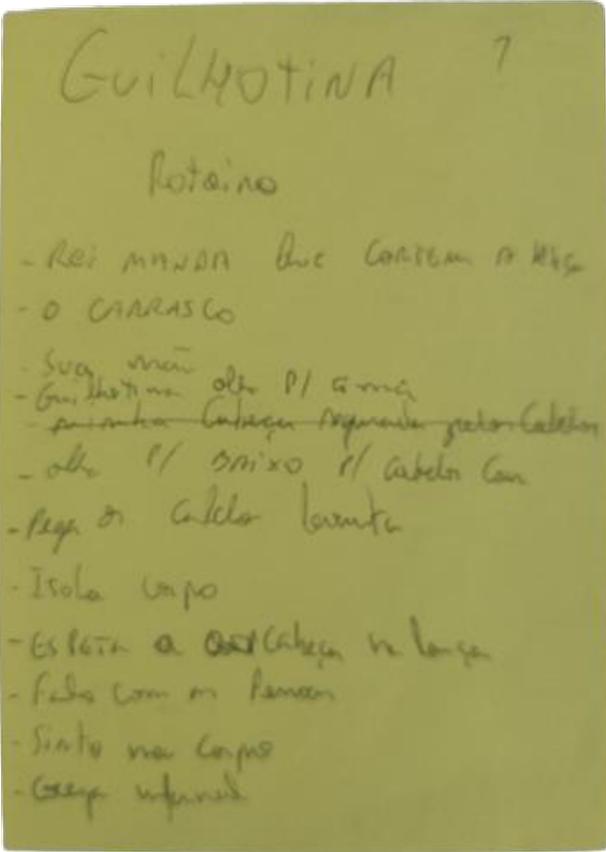


*Figura 34. Cena inicial da reestrela do espetáculo O Barqueiro. Projeto Boca de Cena. Direção: Cláudio Márcio. Teatro Municipal de Uberlândia. Ano 2018.*

Instaurando a chegada daquela personagem até ser interrompida pela visão de uma garrafa ao longe, no mar. E esperar que a garrafa não quebre e se aproxime para que ele a pegue e leia o bilhete que está dentro dela. Esta cena poderá ser vista através deste [link](#).

A próxima ficha de cena partiu de um fragmento da obra “Desumanização” do escritor português, Valter Hugo Mãe. Que relata especificamente uma perda de uma das irmãs gêmeas, e mesmo após o óbito, a irmã que restou ainda sente o corpo presente da irmã morta.

E diante desta ideia de sentir algo que não está presente, fui levado a criar uma situação em que a personagem tem sua cabeça cortada, mas ainda assim continua sentindo o seu corpo e sofrendo todas as consequências de ser carregado, jogado no buraco e enterrado.



**GUILHOTINA ?**

Roteiro

- Rei manda que cortem a cabeça.
- O carrasco.
- Sua mão
- Guilhotina olha p/cima
- ~~Minha cabeça segurada pelos cabelos~~
- Olha p/ baixo p/ cabelos cair
- Pega o cabelo levanta
- Isola corpo
- Espeta a cabeça na lança
- Falo com as pessoas
- Sinto meu corpo
- Coceira infernal

*Figura 35. Ficha de cena GUILHOTINA - Ensaio "O Barqueiro ou Ensaio sobre uma Liberdade Solitária" - Local: Laboratório de Ações Corporais (LAC) - Bloco 3M - UFU, 2016.*

Esta cena se manteve desde as experimentações em sala de ensaio até hoje como uma cena de ligação entre o real ao realismo mágico, além de ser uma ponte para a relação com o espectador.

Pois em um dado momento, eu pedia que o espectador saísse de sua cadeira e me ajudasse com a minha cabeça, espetada em uma lança. Uma cena que tinha o intuito de revelar o medo da personagem ante a resposta do rei ao pedir-lhe um barco. Estabelecendo uma hipótese cruel de que se o rei não gostasse daquele pedido, pedir-lhe-ia a cabeça.

Encontro da cena narrativa com o Realismo Mágico, que segundo o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri representa “não (...) o jogo da imaginação, mas um realismo que reflete fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional” (PIETRI, s/d, p. 275).

Ainda segundo os autores Bruna Carla dos Santos e Erinaldo Borges, “na concepção de realismo mágico (...) não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação.” (2018,p.22)

Personificando-se no concreto as irrealidades mágicas do cotidiano. Ou seja, o que nos é estranho passa-se a ser natural a partir da realidade deformada. A exemplo então desta cena, que a personagem tem a sua cabeça cortada, e ainda assim continua sentindo o seu corpo, estabelecendo então uma irrealidade, diante do espectador, que não compreendia instantaneamente a situação e só depois compreendia-a como um lugar de devaneio da personagem.

Por fim, esta cena foi a única que não sofreu mudanças significativas no percurso, podendo ser vistas, em suas versões nestes links:

- I. Versão em “O Barqueiro ou Ensaio Sobre uma Liberdade Solitária”, 2016. [Link.](#)
- II. Versão em “O Barqueiro”, 2017. [Link.](#)
- III. Versão em “O Barqueiro”, 2018. [Link.](#)

Para a compreensão da costura destas cenas, foi-se pensado um esquema intitulado nas experimentações em sala de ensaio como a organização por “Varal de cena”.

Essa organização se dava por estruturar uma sequência de fichas que organizasse o processo do ensaio, e posteriormente a sequência de acontecimentos da história, a partir de um caminho percorrido pela personagem.

1. Recepção
2. Prólogo
3. Cais do porto (Não chegada do pai)
4. Taberna (Procura por um barco)
5. Cavalo (Parte em direção ao reino)
6. No caminho suposições (pensamentos em devaneio sobre o que encontrará no reino)
7. Um barqueiro misterioso (encontro inesperado e perda do cavalo)
8. A chegada no reino
9. A chegada no castelo do rei
10. Guilhotina (suposição de que o rei não tenha gostado daquele homem ir importuná-lo)
11. Recebe o barco (comemoração)
12. Cais do porto do reino (para a escolha do barco)

13. Partida em alto mar. (cena apropriada dos estudos de movimentação do barco na ficha “Prólogo”)

14. Fome (cena em que ele se encontra com uma andorinha, que pousa no barco, mas não consegue capturá-la)

15. Tempestade

16. Fim ou recomeço (pois caindo de costas ao mar, ele vê o pai chamando-o)

Este roteiro, pensado como um caminho percorrido pela personagem, foi criado a partir de inúmeros materiais, e deles emergiram a potência criadora de um ator autônomo. Inspirado em outros mestres atores que emprestaram boas contribuições para o trabalho.

### CAPÍTULO 3

#### **“O BARQUEIRO” E AS CONEXÕES COM OUTROS SOLOS: “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS” DE JÚLIO ADRIÃO E “CÁRCERE” DE VINÍCIUS PIEDADE.**

O primeiro contato que tive com um solo teatral foi no mês de setembro de 2012, antes de ingressar no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. O trabalho era do ator Vinícius Piedade de São Paulo – SP, com o seu espetáculo “Cárcere”.

A obra nos convida a uma reflexão acerca da liberdade, onde o personagem em questão, preso por tráfico de drogas, é privado de sua aspiração maior: tocar seu piano. E nesse limiar entre a falta de liberdade e o distanciamento da sua arte, a personagem decide ir até a direção do presídio para reivindicar o seu instrumento. Nesse meio tempo, os outros presos acham que o personagem foi à direção para “caguetar os irmão”, entregando o plano deles de fugirem da prisão após uma rebelião. E a partir daí os acontecimentos são marcados por uma contagem regressiva da vida deste personagem, que começasse inicia na segunda e termina no domingo.

O trabalho de Piedade se ampara na simplicidade, fazendo uso de poucos elementos para a realização do seu espetáculo, como por exemplo: o uso de uma lanterna, um maço de papel e um figurino representado por uma camiseta branca e uma calça jeans, permanecendo o tempo todo descalço. Escolhe atuar no espaço vazio, não se importando com uma caixa cênica fechada, como por exemplo, rotundas e coxias.

Outra escolha pelo ator/autor adotada é a frontalidade com a plateia e a luz com poucas nuances. A recepção do público é feita de forma mais próxima e pessoal, cumprimentando as

peessoas enquanto elas se acomodam nas cadeiras do teatro. O véu invisível entre o estar fora de cena e dentro de cena se rompe quando uma música toca e ele inicia uma ação mimética de um piano sendo tocado, usando a mímica corporal dramática para acompanhar o som de Chopin como se estivesse tocando aquele piano invisível. Uma energia atorial contagia o público que não perde um instante daquele caminho percorrido pelo ator em cena.

Vale ressaltar que neste espetáculo o ator além de cumprir sua função de intérprete e diretor, se desdobra também como dramaturgo em parceria com o autor capixaba Saulo Ribeiro. Usa em sua encenação, referências do imaginário daquele público presente, pedindo em um dado momento que eles cantem uma música que os lembre "liberdade".

Quanto a esta estrutura de encenação de um espetáculo solo, Raquel Nerina Dip nota:

No espetáculo solo se produz uma sobreposição de dois aspectos muito importantes e aparentemente contraditórios. Ele é interpretado por apenas um ator, mas muitas vezes aparecem várias personagens, situação na qual o conceito mesmo de personagem é colocado em xeque. Num mesmo relato cênico é possível apreciar o próprio corpo de o ator mudar em várias personagens. Isso parece ser um aspecto característico, mas não se apresenta como um elogio à esquizofrenia, pois uma das personagens pode assumir o papel de narrador, ou seja, daquele que cria a trama unificadora e produz a coesão dos fragmentos. (DIP, 2005, p.38)

Esse tipo de espetáculo traz uma característica muito complexa de execução, mas pode ter uma estrutura muito simples de encenação, proporcionando que se jogue a atenção do espectador inteiramente no ator, e não em objetos ou cenários do espetáculo, tendo o corpo do ator como o próprio cenário, se utilizando de recursos físicos para contar a história, além de trabalhar um estado de presença e o aspecto intuitivo do trabalho do ator, assim descrito por Ipojucan:

O aspecto intuitivo é responsável por organizar o corpo e a voz, daí a relação feita com a dramaturgia, que aqui é vista como um pensamento, como a articulação do intelectual e do emocional na organização dos elementos, e não como a escrita do texto. (SILVA, 2012, p.8)

Ainda sobre “Cárcere”, em um determinado momento do espetáculo, Vinícius atua sem iluminação de palco e usa somente a lanterna de mão; em um dado momento ele a entrega a um espectador e esse ilumina-o no palco. Mesmo sendo somente um espectador de posse da lanterna, a minha sensação era que todos a estavam manipulando, ativos na contribuição para a continuidade do espetáculo.

O risco em se relacionar tão ativamente com a plateia é que o espectador poderia optar por não iluminar o intérprete, situação na qual põe em xeque a possibilidade de o ator improvisar e sair daquela situação. Outro ponto interessante da peça é o momento que Vinícius, em uma de suas falas, coloca sua opinião sobre fazer teatro:

Eu faço teatro não porque eu gosto, gostar eu gosto de tomar um açaí ou ouvir uma boa música, eu faço teatro porque eu acordo pela manhã e olho a rachadura do teto e digo a mim mesmo: é isso que vou fazer hoje, é isso que eu sei fazer hoje, ou acho que sei” (PIEDADE, 2011)

Esse aparte para a plateia mantém o frescor do efêmero e da performance, e aproxima o público dos “pensamentos” do ator. Esse tipo de interação me levou a um outro estado, me fez encontrar internamente às vontades dantes nunca sonhadas, o desejo intenso de pisar no palco diante de uma plateia com um espetáculo solo.

Vinicius tem um caminho de experimentação e de formação pelo fazer; os espetáculos são escritos por ele e dirigidos por ele, mas sempre com um olhar externo realizado por uma cooperação crítica de um codiretor ou supervisor cênico. Isso deixa o trabalho de Vinicius com uma marca muito pessoal, que resulta de uma metodologia bem específica: “Eu crio um texto que antes – no planejamento - e durante é escrito já imaginado em cena”. Uma escritura cênica pulsante e muito imagética.

Depois desse primeiro exemplo de solista, começo então a me instigar por conhecer os mais variados intérpretes. Até que me deparo com Júlio Adrião, do Rio de Janeiro, e seu espetáculo “A Descoberta das Américas”, com um estilo de trabalho totalmente diferente, onde se aproximava mais de uma performance narrativa – uma contação de histórias - do que um espetáculo como o de Vinícius.

O que me saltou aos olhos foi a brilhante inserção do corpo e da capacidade vocal do ator em contar e realizar sons com a boca, e assim cheguei à separação do solo narrativo, do solo dramático e do monólogo teatral, como ao longo desta dissertação foram abordados.

O espetáculo “A Descoberta das Américas”, texto de Dario Fo com atuação potente de Júlio Adrião e direção de Alessandra Vannucci, tem como aspecto inicial o trabalho atlético do ator, um ator que dispõe do seu corpo de uma forma integral, diferentemente de Vinícius Piedade, que atua entre o monólogo (texto diante da plateia) e as ações físicas por meio da Mímica para nos ambientar sua situação de estar no cárcere.

Adrião transcende essa proposta de simplesmente mimetizar alguns objetos ou lugares, ele simplesmente tece no “vazio”, ou entre a luz e a sombra da sala escura, uma colcha de

retalhos imagética aos olhos efêmeros do público; ele desenha através do seu corpo desde o caminho de uma linha de costura até a força de uma chuva. O espetáculo traz como sinopse:

Acontece que um Zé ninguém de nome Johan Padan, rústico, esperto e carismático, escapa da fogueira da inquisição embarcando, em Sevilha, numa das caravelas de Cristóvão Colombo. No Novo Mundo, nosso herói sobrevive a naufrágios, testemunha massacres, é preso, escravizado e quase devorado pelos canibais. Com o tempo, aprende a língua dos nativos, cativa-os e safa-se fazendo "milagres" com alguma técnica e uma boa dose de sorte. Venerado como filho do sol e da lua, catequiza e guia os nativos numa batalha de libertação contra os espanhóis invasores. (ADRIÃO, 2005)

Ao assistir ao espetáculo "A descoberta das Américas" de Júlio Adrião fiquei mais do que impactado; decidi que este seria um caminho a ser percorrido na minha formação como ator. A partir daí, procurei na literatura conteúdo que pudesse transpor para uma jornada solo nos palcos. É claro que como todas as pessoas que se dedicam à arte, somos frutos daquilo que vimos e daquilo que aprendemos.

Como relatado anteriormente, cheguei a uma obra literária e percebi que estava seguindo um caminho muito similar ao de Adrião, o que me levou a estudar mais e me dedicar mais ao conhecimento/reconhecimento do personagem que me servia de inspiração. A partir daí, passei a perceber a exata potência que o teatro solo oferece ao ator. As primeiras apresentações, ainda mais cruas, chegando ao final, refinadas.

As críticas e os elogios me levaram a repensar, não apenas o texto dramaturgico, mas também a movimentação no palco. Pois o Teatro Solo exige muito do ator tanto fisicamente quanto mentalmente. Fui alertado diversas vezes que movimentações excessivas implicam na perda da qualidade da fala, e então acabei aprendendo na prática que o processo do Teatro Solo exige uma combinação muito fina e harmônica, entre o corpo e a fala, sem que um se sobreponha ao outro.

O próprio Júlio Adrião levou dezesseis anos entre a estreia do espetáculo "A descoberta das Américas", em 2005, e a apresentação presencial, que teve acesso em 2021.

Então, pude perceber que um espetáculo solo está sempre em movimento, fruto de contribuições e reações do público, essenciais para um ator que, em muitos casos, é também o responsável pela adaptação do texto que acompanha suas expressões físicas.

Isso me deu a certeza, de que estava trilhando, não só um caminho desejado, desde conhecimento adquirido deste tipo de espetáculo, como aquele em que poderia agrupar mais conhecimentos. Tantos adquiridos na faculdade como aqueles resultado das críticas e percepções dos públicos.

Do primeiro espetáculo O Barqueiro, apresentado em setembro de 2016 no Teatro SESI em Uberaba/Minas Gerais até no ano de 2020, na cidade de Uberlândia/MG, na abertura do espaço Casa It, depois de uma jornada de quase 100 apresentações, sem contar os ensaios, o produto se mostrou mais integrado entre texto e corpo.

O Teatro Solo tem mesmo esta característica das contribuições ao longo das apresentações. Também pude perceber, analisando o trabalho de Júlio Adrião, que ele próprio foi modelando o espetáculo.

Muitas vezes o ator se potencializa sem perceber que do outro lado está o principal receptor de sua mensagem, o público. E criar o espaço adequado para transmissão do que se deseja é a essência que permite ao teatro solo manter o público encantado, mesmo que diante de recursos limitados no que se refere a presença de atores no palco.

Diante das características do Teatro Solo há uma limitação natural de elementos cênicos e de um texto que os potencialize para que tornem a comunicação com o público mais direta.

Por fim, acredito haver muitas similaridades entre os espetáculos aqui mencionados ao que desenvolvi, e para esta sequência, apresento-vos um quadro no intuito de analisar as similaridades entre os espetáculos, a partir de algumas premissas (perguntas); vale ressaltar que esta análise partiu da fruição dos três espetáculos, que podem ser visualizados como um todo, nos seguintes links:

O Barqueiro: <https://youtu.be/o9-BzkieuFU> (Vídeo gravação do espetáculo completo)



*Figura 36. Espetáculo “O Barqueiro” direção de Cláudio Márcio. Atuação de Mário Cortês, 2016-. São Luís/MA, 2018. Foto: deAlacoque.*

A Descoberta das Américas: <https://youtu.be/Fxc9gUxnzJg> (Vídeo gravação do espetáculo completo)



*Figura 37. Espetáculo "A Descoberta das Américas" direção de Alessandra Vannucci. Atuação de Júlio Adrião. 2005-. Sem local, ano 2012. Foto: Paulo Valle.*

Cárcere: <https://youtu.be/IYZbyD8LMlk> (Vídeo gravação do espetáculo completo)



*Figura 38. Espetáculo Cárcere direção de Vinícius Piedade. Atuação de Vinícius Piedade. 2009-. VII FESTIVAL AVESSO. Portugal. 2021. Foto: Vinícius Piedade.*

Abaixo apresento algumas perguntas referenciais, respondidas tanto por minha vivência pessoal e contato com estes artistas, quanto também pelo material disponível na internet, acerca dos seus trabalhos.

Como é a dramaturgia textual da obra?

O Barqueiro: A dramaturgia inicialmente se inspirou no livro “O Conto da Ilha Desconhecida” de José Saramago, depois foi-se pensada uma história que partisse da relação entre filho (à espera do pai) e o pai (marinheiro que partiu rumo a ilha desconhecida e nunca mais voltou), inspirada na Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa. Uma história de um

personagem, que narra em primeira pessoa a sua viagem de aventura em busca do pai, passando por inúmeras situações e descortinando seu universo real e imaginativo ao público. Essa dramaturgia hoje, encontra-se publicada em meu Trabalho de Conclusão de Curso Intitulado “Na beira do Cais: o fim ou o início do percurso artístico de um performer solo”, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo de Paula.

A Descoberta das Américas: A dramaturgia parte do texto “*Johan Padan a la descoberta de le Americhe*” escrito por Dário Fo em 1992. Com tradução e adaptação de Alessandra Vannucci e Júlio Adrião. Um texto que narra as vivências de Johan Padan, um costurador de velas fugitivo da inquisição, sobrevivente a inúmeras tentativas de captura, lidera uma tribo indígena até o fim de sua vida. Uma aventura de um personagem “vagabundo”, que nos narra em primeira pessoa os caminhos por ele percorridos. O trabalho de adaptação se deu em encurtar páginas e páginas de dramaturgias do texto original para simples movimentos, criar uma cena inteira a partir de uma simples frase, ou aproveitar o texto para trazer aspectos próximos à minha própria realidade. (ADRIÃO. 2006) Texto publicado na dissertação de mestrado de Alanderson Silveira Machado intitulada “O Solo Narrativo do ator Júlio Adrião [manuscrito]: fortuna crítica, técnicas utilizadas e análise do processo criativo do espetáculo A descoberta das Américas”.

Cárcere: A dramaturgia textual é parte de uma vivência que o ator, diretor e dramaturgo Vinícius Piedade teve, ao se apresentar em um presídio feminino no Espírito Santo, com seu espetáculo “Cartas de um Pirata” e vendo o céu azul do outro lado daqueles muros altos, o artista decide “falar sobre a liberdade através dos olhos de um cara privado da sua liberdade” (VINÍCIUS, 2019). chegando ao tema de se falar da história do personagem ovo, preso por tráfico de drogas, que na vontade de tocar seu instrumento, é confundido com um informante e tem seus dias contados para a morte. , uma reflexão sobre o contar dos dias, e como tudo isso implica em nossa liberdade “de cada dia”. O texto é escrito em parceria com o escritor capixaba Saulo Ribeiro. Hoje está publicado como um livro pela editora COUSA em 2009.

Similaridades: é claro para mim que para as três obras textuais, os atores são fatores preponderantes em sua criação, fato é que independentemente de onde surja o texto, ele precisa passar pelo corpo do ator e aí, ele sofre uma mudança significativa, incorrendo-se na transmutação de palavras em imagens corporais e vocais. Os textos partem sempre da narrativa de uma personagem onisciente, que vivencia e narra os acontecimentos ao mesmo tempo. Ambos os personagens lidam com o desconhecido, intuem chegar em algum lugar e sofrem muitos atravessamentos de problemáticas que endossam o verdadeiro “problema” da peça, um fala sobre perda, outro fala sobre estar perdido e outro fala sobre a liberdade cerceada, mas independente do tema, a personagem precisa resolver micro problemas para chegar ao final de sua trajetória.

A respeito da encenação, qual a estética visual adotada?

O Barqueiro: na primeira versão foi-se pensada a posição fixa do instrumento Adufe no meio do palco, mais próximo ao espectador, e para a segunda versão, o instrumento foi substituído pela garrafa, localizada espacialmente no mesmo lugar. Outra diferenciação é que o espaço de cena, na primeira versão, se constituía com a presença dos músicos localizados nas laterais, já na segunda versão, o espaço era delimitado por um formato quadrangular de 5

metros por 5 metros. A luz para a primeira versão, contendo variações de foco, luz de chão e luz que delimita a imagem do barco, já para a segunda versão, a luz continha pouquíssimas variações de intensidade, levando o espectador a observar a performance do ator naquela luz única de cena. Os figurinos, como mencionados anteriormente, separados por duas versões, um todo branco na ideia de simbolizar as velas dos barcos e o segundo pensando na roupa deste homem à beira mar, com sua barba e cabelo por fazer.

A Descoberta das Américas: inicialmente o ator Júlio Adrião, utilizava uma rede em sua versão de estreia no ano de 2005, já na versão apreciada por mim não havia mais a rede e sim o corpo do ator como propositor deste objeto. A luz com poucas variações, apenas um caso esporádico de haver uma luz de contra azul no ano de 2009 na apresentação da Caixa Cultural de Salvador. O figurino, sempre com um suspensório, variando apenas o material da camisa e da calça, sempre descalço, barba e cabelo por fazer.

Cárcere: o ator utiliza apenas uma lanterna em cena, trabalhando-a em dupla camada, como um objeto entregue ao espectador para que o mesmo o ilumine (em uma cena específica) e também servindo como uma fonte de luz que ele mesmo possa manipular, gerando uma proximidade com a situação vivenciada pela personagem. A iluminação continha variações de foco e intensidade, hora aumentando e hora diminuindo para dar lugar a luz da lanterna. O figurino sem um propósito fiel à uma época ou costume, utilizando-se de uma camiseta branca e uma calça.

Similaridades: para as três obras, o único ponto de intersecção está nos três atores, que trabalham descalço diante da plateia. Preservando um lugar de primazia da atuação e da narrativa, de um teatro pensado a se constituir pontes imaginárias e não imagens próximas ao real, como no realismo e naturalismo.

A respeito da encenação, qual gênero teatral e como o ator lidou com este em sua construção cênica?

O Barqueiro: inicialmente pensado nos moldes do “Teatro Solo”, com a multiplicação do ator em outros personagens e a mimetização de elementos circundantes ao universo das navegações: barco, animais, tempestade. Na segunda versão, foi-se pensado em um espetáculo nos moldes da “Narrativa Física Solo”, partindo de uma narrativa amalgamada pelos elementos: corpo, voz falada e sons do corpo e da voz. Partitura de ações, linguagem coloquial e uma descentralização do texto dramático, partindo da ideia de um ator contador de história. O ator independe do texto, joga o tempo todo com a plateia, estabelecendo uma contação de história amparada às técnicas circundantes do seu trabalho desenvolvido desde os momentos de pré-expressividade, até os desenhos das cenas a partir de fichas de cena e finalmente para a segunda versão o encontro com o olhar provocador do diretor Cláudio Márcio, auxiliando-o na fluidez das imagens e no fechamento da obra enquanto organização daquela história.

A Descoberta das Américas: Trabalhado a partir da Narrativa Física Solo, ramificando e amalgamando as esferas narrativas à serviço da composição do espetáculo sem uso de nenhum artifício, a não ser o trabalho pautado no narrador em primeira pessoa, que a todo instante revela ao espectador os acontecimentos. Em algumas vezes ele representa outros personagens: o pajé e os espanhóis, mas sempre na perspectiva deste narrador-personagem. Trabalha com as partituras de ações, a linguagem coloquial e a descentralização do texto dramático, partindo da ideia de uma obra impressa no universo particular daquele específico ator e independente da textualidade. O ator independe do texto, joga o tempo todo com a

plateia, estabelecendo uma contação de história também amparada à técnica de ator circundante do seu trabalho desenvolvido desde os encontros de tradução com a diretora e provocadora Alessandra Vannucci até as apresentações nos mais variados locais. O texto se manteve com poucas variações entre os anos de 2005 e 2020, adicionando fluências e também optando-se por repetir algumas passagens, no intuito de aproveitar as variadas nuances de se anunciar um texto, como por exemplo o momento em que a personagem foge de seus algozes, em momentos diferentes e em lugares diferentes, mas sempre narradas da mesma forma por intensidades diferentes.

**Cárcere:** Apresentado pelo ator como uma obra de “Teatro Solo”, na perspectiva de um narrador-personagem que vivencia os acontecimentos, uma obra que parte de uma textualidade concreta e que ao se deparar com o corpo do ator, toma um rumo também de abertura, porém com um grau de proximidade maior com o texto, já que o ator flerta com o universo da literatura e dramaturgia, compreendendo o seu trabalho na literatura como um fim, e sua obra teatral como um meio. O ator trabalha em constante diálogo com a plateia, e em um dado momento, convida a plateia não só para iluminá-lo com a lanterna, mas também para cantar uma música que se remeta ao tema da liberdade. Abrindo uma possibilidade para a contribuição do público.

Os pontos de interconexão se dão pela pluralização do ator em outros personagens, mesmo que pontuais na cena. O uso das partituras físicas, o trabalho com a fisicalidade das ações emprestadas pelos conhecimentos dos atores passando pela Mimese (lume), a Mímica Corporal Dramática (Étienne Decroux) e o trabalho com a coloquialidade da língua portuguesa a serviço da comunicação daquela história.

Quais aspectos da “dramaturgia do ator” estão inclusos nas obras?

**O Barqueiro:** a estruturação da dramaturgia a partir do repertório físico, vocal, intuitivo e criativo do ator. O uso do canto nas proposições dramáticas, dadas por suas diversas modificações e incursões. Os treinamentos pensados a partir das fragilidades do ator com seu corpo limitado à execução das ações em consonância ao texto narrativo da peça. A escolha estética para a montagem, partindo da realidade pessoal do ator, sofrendo modificações internas (no texto) e externas (nas ações físicas e inserção e retirada de elementos cenográficos), necessárias para uma sustentação da ideia.

**A Descoberta das Américas:** a estruturação da narrativa corporal (voz e som) da história que já existe, partindo de uma literatura pronta, mas impressa por um corpo autônomo em sua criação. A voz como elemento importante da narrativa, oferecendo ao espectador estímulos, para além do verbo, como sons dos elementos concretos constitutivos à cena.

Os treinamentos a partir do repertório pessoal e histórico do ator, proporcionando seu trabalho a amparar-se a um texto aberto, independentemente dos moldes de uma apreensão dramática prévia, ou seja, o ator não decora o texto, ele é o texto.

**Cárcere:** a estruturação a partir do trabalho desenvolvido no projeto solos do Brasil, com Denise Stoklos, pensada a partir do repertório de experimentação constante do ator, pelos mais variados espaços, e a criação da obra como reflexo da sustentação e argumentação poética do ator. O treinamento perpassando a mímica, apropriado nas vivências com Luís Louis e também através da bagagem pessoal do ator. O refinamento do texto na continuidade da obra e na presença do ator como autor da obra. A montagem sofre incursões e mudanças ao longo de sua maturação, mantendo o espetáculo, mesmo ligado fortemente ao texto, aberto a proposições mudantes como as incursões das mais variadas músicas, cantadas pelo público. A montagem acontece no intuito de preservar o universo dos autores, mantendo-se fiel à

primeira montagem.

Os pontos de interconexão estão no espetáculo depender diretamente de seus intérpretes, nunca antes interpretado por outro e particularizado como uma obra “deste” determinado ator. Incorporando-o à marca da sua obra. Outro aspecto está impresso à suas próprias criações, na capacidade dos artistas darem continuidade e potência ao material apresentado ao longo dos anos, um trabalho de refinamento e escuta do espetáculo na relação com seu principal interlocutor, a plateia.

Os principais comentários dos intérpretes acerca dos seus espetáculos:

O Barqueiro: Um trabalho que alia a poética à sua técnica, gerando a proximidade com o público numa obra tecida em conjunto, no tete a tete com o público. E nessa busca pelo pai, pela ilha, ou por si mesmo, nos deparamos, eu e o público com a mesma vontade, o desconhecido. (entrevista concedida por mim, para o programa AGENDA, disponível neste [link](#).)

A descoberta das Américas: É cansativo, mas o prazer em fazer, diante de uma plateia interessada, das mais variadas posições, é um prazer de realimento. Um espetáculo que ri pelo absurdo, do tamanho que as coisas ficam, mas faz pensar, refletir sobre a história que de certo modo existiu, na revisitação das colonizações, entre elas a do Brasil. Que mora no histrionismo, na forma de dizer e que há também uma dramaticidade, a história em si é extremamente dramática. (ADRIÃO, entrevista concedida para a TVE Brasil. Disponível neste [link](#).)

Cárcere: tenho uma pesquisa acerca dos espetáculos solos, aqui (em Portugal) chamado de monólogo, um espetáculo onde há uma compreensão que vai muito além da verbal, que é a corporal, rítmica, o artista construindo a obra no corpo, no espaço e na relação. (PIEDADE, entrevista concedida para a MIRA artes performativas. Disponível neste [link](#).)

Os pontos de interconexão estão na continuidade destes artistas em expandir suas apresentações nos mais variados espaços, alguns com um grau de expansão maior e outros menores, mas sempre no intuito de levar sua arte aos mais diversos espectadores. E na relação, que se estabelece não centrada no texto em si, mas no corpo e toda a sua capacidade de compreensão.

### **3.1 A DRAMATURGIA DO DRAMATURGO E DO ATOR NOS ESPETÁCULOS: “O BARQUEIRO”, “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS” E “CÁRCERE”.**

O termo “dramaturgia”, encontrado em algumas definições de dicionários, se faz por: drama – ação e turgia – tecimento. E segundo o dicionário de teatro de Patrice Pavis, a dramaturgia “é o conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (2015,p, 113). Em outra passagem, a propõe como:

“A dramaturgia, em seu sentido recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (2015,p, 114), demonstrando a relação direta entre palavra e ação.

Ainda nas terminologias tangentes ao termo dramaturgia, o “drama” pode ser também entendido por Patrice Pavis como: “de modo genérico no Brasil: gênero oposto à comédia e no sentido geral: poema dramático, texto escrito para diferentes papéis e de acordo com a ação conflituosa” (2015, p.109). Diferente do “tom dramático”, não classificado como gênero, mas como: “representação teatral que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace” (2015,p.110).

Como estrutura, há também dramaturgias com ênfase na “performatividade” que a antropóloga Jillian Cavanaugh descreve como “linguagem como ação social e efeito de mudança”, ou seja, formas de escrita que relatam um tema específico, como por exemplo uma discussão racial posta em cena levando ao público um pensamento crítico acerca do tema.

Outro exemplo é a da dramaturgia na “performance”, ou “performance arte”, ou “arte performance” como uma colagem de materiais: imagens, textos, músicas e corpo em ação no intuito de provocar o espectador a uma reflexão ou vivência. Para Patrice Pavis este tipo de obra “ênfatisa-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada” (2015, p. 284)

Ao me referir à dramaturgia, entendo-a como um conjunto sistemático de ações em palavras ou palavras em ações para nos apresentar um enredo, seja uma história ficcional, autobiográfica, surreal, ou um texto com situações para o desenlace de um tema.

Essa dramaturgia em aspecto prático não é só textual, mas um amalgamado de textos, movimentos e sons que convidam o espectador ao imaginário da obra, onde na efemeridade deste encontro, o público – por conveniência – esquece o exterior (vida) e se imagina inserido naquelas questões colocadas diante dele (ficção) na expectativa para o desenlace da obra.

O autor desse gênero textual é comumente chamado de “Dramaturgo” que segundo Patrice Pavis, originado do termo Dramaturg, é conhecido como o “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo” (2015,p. 117). É também chamado de “Autor de dramas” ou “Teatrólogo” e por meio de suas obras, ao longo da história, retrata a sua época e possibilita a evolução da atuação cênica e da encenação de modo geral.

Hoje, não necessariamente, o caminho construído pelo dramaturgo é trilhado fidedignamente pelos diretores e atores em sua obra. Muitas vezes a obra adquire uma

particularidade provinda diretamente do intérprete ou de uma visão estética e temporal do diretor, uma obra escrita que se transforma em obra corpo, em ação com a digital dos intérpretes.

Em muitos processos artísticos o dramaturgo dedica-se muito mais como um “dramaturgista”, um conselheiro que zela pelo “discurso” inserido dentro do processo colaborativo com os atores envolvidos no processo do que propriamente o autor uníssono da obra.

O “dramaturgista” acompanha os ensaios enquanto o diretor oferece estímulos para a criação conjunta com os atores. Durante as experimentações ele rabisca sua escrita a fim de apontar sugestões, encadear ações, propor imagens e reflexões pertinentes ao tema da obra construída de forma colaborativa entre os atores, direção e o mesmo.

Este tecedor de enredos em conjunto é de grande valia se somado a intérpretes propositivos em sala de ensaio, assim por meio de improvisações oferecem materiais e ideias para a ordenação por parte do dramaturgista, auxiliando-o à uma construção dramática potente da obra.

Para o diretor russo Constantin Stanislavski, em seu último estudo denominado “Análise ativa do texto”, o ator tece suas ações físicas por meio de “verbos de ação” apropriados do sentido da obra teatral. Ou seja, o diretor propõe ao seu ator uma série de ferramentas - vê-se no sentido da práxis teatral – para atingir o objetivo em consonância ao sentido do texto. Esse trabalho é realizado por meio de uma análise profunda das ações contidas no texto, preservando fidelidade ao discurso dramático.

Como exemplo podemos citar: num conflito entre dois personagens, onde um endossa a situação macro da peça (corrupção) e outro que a nega (Justiça), Stanislavski propõe que caso os personagens se encontrem em cena, a representação por parte dos atores será provinda de ações físicas originadas nos “verbos de ação”, como por exemplo o verbo desdenhar. O diretor busca o significado desta palavra, imagina possíveis ações ao ator e o ator experimenta as ações em jogo na sala de ensaio, culminando numa clareza e organicidade cênica.

Esse tipo de trabalho refere-se diretamente à relação do ator com a obra teatral, situação pré-estabelecida pelo dramaturgo que não permite que o ator seja livre em suas escolhas, mas quando oferecida pelo ator como possibilidade e aceita pelo diretor culmina-se em sua realização.

Esse estudo da “Análise Ativa do Texto” é focado no trabalho de mesa entre o diretor e seus atores. E munido o intérprete deste conhecimento, deixa de ser apenas uma “peça do quebra cabeça” da encenação e passa a ser um aliado nas decisões verossímeis ao “pensamento” da obra em consonância com a escolha do diretor ou encenador.

Já Eugenio Barba, diferente de Stanislavski, centra o trabalho do ator em relação a sua dramaturgia especificamente em sala de treinamento e independente de um texto. Apresentando-nos como possibilidade dramática as ferramentas disparadoras da atuação, a comumente citada “bagagem do ator” por meio do que ele chama de “sats”.

O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo, que reage com tensões também na imobilidade. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retratação da qual brota a ação. (BARBA, 2012, p.79)

Esse termo, em minha concepção, é o resultado da busca interior dos gestos, ou seja, a busca – em sala de treinamento - da matéria prima geradora de uma ação que envolve todo o corpo do ator. Fugindo da simples (e direta) justificativa das ações e tecendo um percurso de investigação minucioso para o surgimento da ação tida como “orgânica” do ator. E esse “orgânico” nada mais é que a busca sincera da feitura dos gestos, o ator instaurador do instante por meio de movimentos não exagerados ou farsescos, tecedor de ações providas de uma motivação interna e “crível” ao espectador como verossímil e provinda de um organismo interno de genuinidade humana.

Para Barba, a dramaturgia para o ator não está ligada ainda ao texto, mas ao repertório físico vocal do intérprete mais apurado e aprofundado em sala de treinamento. Em seus espetáculos nota-se uma exigência quase que de sacerdócio do corpo do ator, entregue totalmente à obra. Diferente de Stanislavski que, em seus últimos estudos, traça o caminho do ator por meio de análise do texto, Barba se interessa em traçar o caminho do ator por meio da práxis, em sala de ensaio, da sua bios-cênica pessoal, ou seja, oferecer-se por completo à serviço da obra.

Se falo então da “dramaturgia do ator”, refiro-me conseqüentemente ao corpo deste atuante desde as ideias pré-expressivas até as suas ações expressivas. Desde a busca do tema até a realização da estreia. E considerando o corpo como transitório e modificado pelos seus inúmeros atravessamentos ao longo de sua experiência, este termo se funde ao macro da composição da obra.

E ao concretizar a obra, o ator em sua organicidade vai criando matrizes corporais de esferas orgânicas e estruturais do corpo, e conjunto aos elementos textuais na sistematização das ideias propostas, executa o trabalho de forma que, mesmo muitas vezes realizadas, cada apresentação seja tratada como se fosse a sua primeira vez.

A dramaturgia, na relação com o ator, ampara-o para executar o seu trabalho sem que ele necessite consultar, rever e remodelar constantemente a sua obra, a não ser que seja intencional como dito anteriormente.

No caso do Barqueiro, percebi o lugar da dramaturgia como este campo da modificação e da decisão conforme a relação público-ator. Já assim no espetáculo “A Descoberta das Américas”, o trabalho do ator Júlio Adrião, pelo que pude perceber em sua coletânea de vídeos dos espetáculos disponibilizados em seu canal do Youtube, e de forma presencial em duas oportunidades.

As escolhas se mantiveram, suprimindo apenas elementos cenográficos, mas a questão que se manteve durante toda trajetória do espetáculo, além de uma iluminação geral e fixa, foi também o figurino e as inúmeras partituras físicas preponderantes do universo da “Narrativa física solo”.

Para a pesquisadora Natacha Dias, este conceito de partituras físicas, através do teatrólogo russo Constantin Stanislávski, era assim descrito:

Declaradamente inspirada na terminologia musical, a noção de Partitura tinha, para Stanislávski (1988, p. 120), a função de identificar algo composto de pequenas e grandes partes, as notas e os acordes e as passagens entre esses, entre as quais se fixam as sensações criativas do compositor. (DIAS, 2017, p. 70)

Para “Cárcere” de Vinícius Piedade, texto publicado pela editora Cousa em parceria com o escritor Saulo Ribeiro, a composição física vem em uma conversa realizada com o artista, após a escrita dramaturgical textual do espetáculo. Fato é que posteriormente, no contato com o público, também pensado como fonte processual de maturação do espetáculo, o artista em questão modela sua obra através da relação essencial à existência do Teatro, o encontro.

Neste encontro da dramaturgia com o seu criador, o dramaturgo, aquele que, moldado do Teatro Clássico, escreve previamente a cena, sem contato com os atores, ou com o ambiente de treinamento e improvisação, no avanço das necessidades de produção, experimentação e campo de atuação no Teatro. Especificamente brasileiro.

Propicia ao ator, uma clareza de caminho, mesmo sem que o seu corpo ainda domine aquela história. Ele, sabendo de todos os elementos constitutivos da cena, ampara-se em outras questões, muitas vezes ligadas ao universo da encenação como um todo. Como por exemplo, a inserção de mais objetos de cena, nuances e modificações na iluminação, que reforçam e potencializam os discursos.

Por fim, as dramaturgias do dramaturgo incluídas nas obras “A Descoberta das Américas” e “Cárcere” se divergem na localidade desta dramaturgia em se referir à obra “O

Barqueiro”, já que há presença prévia de um texto que tangencia a obra, sofrendo incursões corporais e narrativas, modificadoras pelos seus intérpretes. Aproximando a peça “O Barqueiro” da essência da “dramaturgia do ator”, que nada mais é que a criação total da obra, para além do texto dramático a sua composição física, musical e semiótica.

Em se tratando especificamente da Dramaturgia do Ator, podemos dizer que para o espetáculo “O Barqueiro” e “Cárcere” à similaridade acontece, pois ainda que o texto da obra de Piedade fosse criado em parceria com um literato, sua composição física, se dá no lugar de um ator solo criador, que levanta as palavras deitadas pelo seu também ofício de dramaturgo em conjunto. Já na obra “A Descoberta das Américas” o lugar da dramaturgia do ator, está ligada a intimidade com a obra e a capacidade de reduzir e cocriar uma obra já existente, a partir de um trabalho físico e imaginativo pessoal, ainda que na presença de Vannucci.

### **3.2 O ESPETÁCULO A PARTIR DA NARRATIVA FÍSICA SOLO: UMA POSSIBILIDADE DRAMATÚRGICA CORPORAL DA “DESCOBERTA DAS AMÉRICAS” AO “BARQUEIRO”.**

A Narrativa Física Solo é um método de trabalho do ator e diretor Júlio Adrião, fundamentado a partir dos elementos perceptíveis em seu espetáculo “A Descoberta das Américas”, traduzido e adaptado da obra original do autor italiano Dario Fo, que desde a sua estreia em 2005 é retratado em pesquisas e tido como referência artística, estética e metodológica por outros artistas brasileiros.

Uma vertente de teatro compreendida como técnica de atuação ou metodologia de criação amparada à narrativa. Onde o aspecto mais perceptível está no ator utilizar seu corpo como espectro das múltiplas narrativas provindas da sua composição física, textual e sonora (som emitido pela voz).

O trabalho chamado de “Solo Narrativo”, nos estudos apresentados da pesquisa “O Solo Narrativo do ator Júlio Adrião [manuscrito], assim se define: fortuna crítica, técnicas utilizadas e análise do processo criativo do espetáculo “A descoberta das Américas” pelo pesquisador Alanderson Silveira Machado, como o espetáculo de um só ator onde ocorre a “integração da narrativa na função representativa, ocasião na qual o ator se aproxima do espectador como um guia durante o jogo de representação”(2015, p.26), e conceituado pela diretora e Profa. Dra. Alessandra Vannucci como

uma interpretação moderna do gênero de performance épica (dos poetas orais) e que se tornou prática frequente no teatro popular italiano da segunda parte do século XX, formando um gênero de literatura oral ininterrupta especialmente a partir da década de 80 a qual chamamos de teatro de narração (teatro di narrazione). (Vannucci, 2014)

Gênero específico que escolhi para a segunda versão do espetáculo “O Barqueiro”, me auxiliando desde as minhas experimentações até a execução do espetáculo, onde pude encontrar novas formas de unir à narrativa ao corpo (partituras de ações) o som (onomatopeias e sons mimetizados) e a voz (texto).

Escolha que resultou em um estilo irreverente de atuação, despido de quaisquer meios se não a capacidade em contar aquela história. Um teatro popular que resgata o *modus operandi* dos Griôs (da África) e Rapsodos (da Europa), todos intérpretes contadores de história em seus respectivos períodos históricos. Uma perpetuação diante das variadas modalidades narrativas, vivenciadas sobretudo na Idade Média, como apresentado por Ryngaert:

É provável que existissem na Idade Média animadores públicos, arengueiros, malabaristas e monologistas, talvez às vezes mais próximos da mímica, às vezes de um teatro bruto, parcialmente improvisado ou renovado no dia-a-dia. Seja como for, nossa memória transforma os saltimbancos apreciadores de balbúrdias e os bufões exercitados em fantasias verbais em antepassados dos improvisadores. (RYNGAERT, 1995, p. 29).

Esta pluralidade genética da narração, oferece uma qualidade de interpretação e diferenciação no que se refere à criação atorial. Digo isso, pois apresenta-nos um espetáculo de ator, da história não como um objeto afastado de seu atuante, mas sim colocando-o como centro da significação daquela obra, tornando um solo narrativo, um espetáculo indissociável ao seu ator.

Cabe dizer também que no espetáculo de Júlio Adrião, assim como Dario Fo o concebeu, o personagem exerce a função de narrador onisciente da situação, que relata e vivencia os momentos desde o antever do acontecido até comentar brevemente o que se sucedeu.

Em concordância com estas escolhas narrativas, para o espetáculo “O Barqueiro” também se opta por esta onisciência da personagem, que se contrapõe ao espetáculo de Adrião apenas sentido de ser uma peça criada pelo ator da obra, no qual em cena compreende a dramaturgia sob uma dupla camada: visão do autor (em seu tecimento diante do público, pode alterá-la em seu percurso) e a visão do personagem narrador (e todas as nuances que ele vivencia).

Sob a luz da narração, o trabalho específico que ocorre em cena em que a imaginação do ator apresenta e vivencia todas as imagens, sons e sensações das paisagens por ele perpassadas. E especificamente no espetáculo “O Barqueiro”, esta relação concreta entre a narração (tudo aquilo que se narra) e o narrador (quem narra), se dá por uma trajetória mapeada e norteadas por um percurso físico da personagem, que vai da beira do cais de sua vila à beira do cais do reino, até findar-se em alto mar. Esta relação entre narração e narrador é apresentada nos estudos acerca do Teatro épico de Anatol Rosenfeld:

É, sobretudo, fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. (ROSENFELD, 1985, p. 25)

Horizontes colocados por Rosenfeld como decisórios na apresentação ao público, mostrando a personagem que sofre os martírios e decisões da sua trajetória, e pode dialogar com a plateia sobre os acontecimentos e hora pode dar lugar ao narrador; que numa visão externa pode tecer também comentários acerca das decisões tomadas.

É preciso também dizer que o ator, ciente do futuro da personagem, não pode antevê-lo diante da plateia, ou seja, não pode demonstrar que sabe; sendo essa a dificuldade maior da performance do ator solo criador: não revelar ainda o que está por vir, vivenciando cada acontecimento, como se fosse a primeira vez.

Outro aspecto visualizado rapidamente pelo espectador é a sua particularização vocal dada pela técnica do *gramellot*, forma de comunicação inventada a partir da não demarcação lexical, ou seja, mistura despreziosa entre a língua falada do ator e seus aspectos linguísticos: sotaques regionais e maneirismos pessoais, a se criar uma "língua inventada".

Segundo o ator, diretor e prêmio Nobel de literatura italiano, Dario Fo, em seu livro, “O Manual Mínimo do Ator”, o *gramellot* apresenta “um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (FO, 2005, p. 97).

Ou seja, amalgamado às ações físicas o ator cria uma paisagem sonora e corporal imaginativa ao espectador, pois mesmo sem compreender o que está sendo dito, em termos de linguagem verbal, o espectador compreende todas as suas reações e intenções pela emissão sonora em consonância às ações físicas da personagem.

Ao se falar deste corpo na “Narrativa Física Solo” Adrião propõe, em diálogo com a referência dramatúrgica e atorial de Dario Fo, o gesto em seu estado mais puro, colando a

atuação ao que já existe em seu corpo, ao invés de criar um arquétipo corporal para o personagem específico, emergindo de si a forma corporal e gestual daquele personagem. Como nos apresenta Fo:

Cada um de nós tem um gestual inerente, como por exemplo, a sua maneira singular de andar. É preciso colocar isso em experiência, para torná-lo evidência: descobrir nossa própria forma de andar, não apenas para corrigi-la, mas também para desenvolvê-la e utilizá-la conscientemente. (FO, 2005, p.61)

O que pude perceber, tanto na interpretação de Adrião, quanto nos exercícios propostos na oficina ministrada por ele, na qual vivenciei, no ano de 2015 no Rio de Janeiro, a busca incessante acerca dos estudos dos maneirismos pessoais em gestos e sotaques, no intuito de emprestar toda a singularidade e originalidade daquele ator, à sua narrativa.

Este caminho pessoal imprime à obra uma marca de atuação, e observando o meu trabalho de ator pude adquirir certa singularidade impressa por minhas incursões particulares à obra. Ou seja, preservei o meu sotaque mineiro e minha forma verbal de comunicar, emprestando à personagem minha singularidade em se contar aquela história.

Fiz também a escolha de amalgamar narrativas, no sentido de mesclar ações, falas e sons à contação da história. Mas não utilizei, como Adrião, o *gramellot* em cena, pois o trabalho específico desta incursão verbal se justifica melhor no efeito da repetição, como ocorre no espetáculo “A Descoberta”.

Esta repetição acontece em alguns momentos da peça “A Descoberta das Américas”, oferecendo ao espectador possibilidades de visualizar determinada cena do espetáculo por diversas visões e velocidades, para um exemplo claro, a cena onde o personagem corre dos seus algozes (inquisição), o ator conta através do seu corpo e a sua voz por onde está passando, e ao se repetir pela segunda vez ele faz os mesmos movimentos, mas a narração vocal passa a utilizar a esta língua inventada; o *gramellot*, na substituição do texto dito anteriormente.

Outro aspecto que relaciona a obra “A Descoberta das Américas” ao espetáculo “O Barqueiro”, incluso no trabalho da “Narrativa Física Solo”, foi em seu procedimento de elaboração textual em processo, datado por uma tradução da obra de Dario Fo por Adrião em conjunto com a diretora Alessandra Vannucci.

Ela me convidou e eu aceitei. Nós sentávamos no computador, cada um com o seu livro, e nós íamos por período, entendíamos bem o que ele estava dizendo, e eu de uma vez, dizia em português como eu achava que era. E assim foi. A gente fez o livro todo e quando terminamos e lemos, achamos ruim e fraco ainda. Pegamos o nosso texto e começamos a trabalhar em cima da nossa tradução. Fizemos isto umas cinco

vezes. Isso tudo em três semanas, trabalhando diariamente, e eu fiquei impregnado daquela história. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 170).

E diante da busca pelas palavras que faziam luz ao universo da língua portuguesa, sobretudo a brasileira, Adrião se viu imerso àquela história, facilitando posteriormente que fizesse experimentos narrativos sem contar diretamente com a sua tradução, pois conhecendo-a através das inúmeras repetições das leituras, pôde em sala de ensaio ampliar frases por movimentos e encurtando parágrafos por simples gestos, construindo um texto impresso às ações do ator, e não sequenciado por palavras.

Já em meu processo com o “Barqueiro”, por ter vivenciado tantas leituras e releituras das suas inúmeras versões do espetáculo, criado através das fichas de cena como prática que organizou processo, o texto passa a coabitar o meu corpo e ao dizê-lo não preciso “decorar” ou “memorizá-lo”, ele já havia se tornado inerente ao meu fazer da cena pela repetição.

Esta relação de texto e ator pode também ser organizada por uma roteirização da obra, assemelhando-se ao *Lazzo* da *Commedia Dell’Arte*, que nada mais é que uma sistematização por meio de um roteiro dos elementos constituintes da cena ou do espetáculo como um todo, particularizada e compreendida apenas pelo seu intérprete. O pesquisador Pavis em seu “Dicionário de teatro” apresenta a presença dos *Lazzo* no teatro contemporâneo como:

Os melhores e mais eficientes são geralmente fixados no texto (jogos de palavras, alusões políticas ou sexuais). Com a evolução, os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porém sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbais do jogo do ator. Na interpretação contemporânea, frequentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual. (PAVIS, 2008, p. 226).

Outro aspecto da “Narrativa física solo” é o espaço onde acontece a cena, este vazio ou palco nu, proporciona o ator ser receptáculo dos olhares do público, e esvaziado preenche-se de imagens ofertadas pelo corpo e pela voz do atuante, que criam ambiência das mais diversas como: o mar, o barco, as velas e as situações que ocorrem durante a narração.

Essa ausência de cenografia, é escolha similar de ambos os espetáculos, porém durante a evolução deles, percebem suas diferentes escolhas, como exemplo da primeira versão do espetáculo “A Descoberta das Américas” na presença de uma rede de balanço no início e fim, e o espetáculo “O Barqueiro” com a delimitação da cena por um quadrado equilátero.

Porém, mesmo havendo em uma o recorte do espaço e a outra a abertura do espaço, não há diferença, quando se trata da recepção do público, pois o solista utiliza os mesmos disparadores na relação com a plateia, imprimindo um jogo direto a aqueles olhares,

coincidindo em outro aspecto, o interesse de haver uma pequena luz de plateia para que o ator veja o seu espectador.

O artista que inspirou o trabalho de Adrião, o ator, dramaturgo e diretor italiano Dario Fo, conta também com essas mesmas escolhas, porém não se atenta à um refinamento do espetáculo, para ele, o ato e efeito de contar aquela história já se basta e basta o público estar bem acomodado, e segundo Bernard Dort, a sua percepção vai muito além da narrativa impressa neste espaço vazio, ela é também estética.

Ele não perde tempo com detalhismos. Nada de caretas, é claro, nada de disfarces, quase nada de jogos de fisionomia. É com um gesto, uma inflexão de voz, que ele indica um personagem depois outro, com uma colocação sumária no espaço. E o que ele faz não é outra coisa senão correr de um gesto a outro, lançando-os no ar, um de cada vez, para os relançar de novo. Ele faz malabarismos como os gestos da mesma forma que faz com as inflexões. (Bernard DORT apud ROUBINE, 2011, p. 55).

Desta forma, assim como Dario Fo e Júlio Adrião, o meu trabalho se preocupa menos com os detalhes inerentes a composição física da personagem, e mais na presentificação do ator e do narrador, que ora faz e ora narra, misturando-se a ponto de o espectador não saber quando ocorre a separação e o amalgamento. E diante disso, no espetáculo de “A Descoberta”, Alanderson apresenta-nos:

Adrião se apoia no recurso de mesclar narração, diálogos, ilustrações, ambientações, reprodução de animais de uma forma, em geral, muito clara para a percepção do público. Ora, pode ser o ator, ora pode ser Johan, pode ocorrer um momento de diálogo ou pode ser até mesmo uma reação coletiva. O ator se confunde como testemunha e cúmplice de tudo que ocorre em cena ao mostrar e interpretar e assumir os fatos. (p.57)

E diante disso, a narração passa a coabitar um viés muito específico em sua realização, pois podemos imaginar ao se falar de narrar algo, um contador de histórias tradicional que usa elementos de apoio para aquela narração que vão desde figuras, livros, fantoches a instrumentos musicais.

E essa diferenciação está na velocidade e profundidade em que a narração ocorre, ou seja, o ator do lado de dentro da história, a visualiza, cria imagens com o corpo, com o som da voz e completa com a palavra, e hora inicia a cena pela palavra, concluindo-a apenas com gestos e sons, a exemplo da cena da tempestade, no espetáculo “A Descoberta” em que Adrião inicia a cena avisando-nos da tempestade que chega e ao fim da cena, após relatar por meio de sons e gestos a passagem desta, apenas com o barulho últimos pingos resquícios daquela chuva.

Já no espetáculo de minha autoria, não optei por fazer esta supressão do verbo, também tendo uma tempestade em cena, decido relatar ela a cada instante e ao mesmo tempo fazer todos

os sons e ações físicas que simbolizam a tempestade no meio do mar, que coloca em xeque a própria fé da personagem.

Por fim, este corpo, incluso nos aspectos essenciais da “Narrativa física solo” como a narrativa, o *gramellot*, o espaço vazio, a sistematização em roteiros ou pelo texto impregnado ao ator, aciona um corpo que está sendo visto, contracenando direta ou indiretamente com o público. Mesmo em espetáculos onde existam a quarta parede (em que não há relação direta com o espectador), o ator sabe que está diante do outro, e precisa da escuta aberta para executar seu trabalho, precisa estar atento à recepção do público.

Para isso o ator necessita de estar com todos os seus sentidos encena em cena, com a escuta aberta para surgimento de imprevistos. Essa “ourivesaria”, acontece, por meio da constância, pois sem o público ele não tem a resposta da relação entre o ator e o ouvinte, vivenciada em cena. Um grito no vazio, onde não pode ser ouvido, ecoa até desaparecer o seu significado, um grito ecoado aos ouvintes, volta como sensação a ser apurada pela capacidade de escuta do ator.

Ao me referir à escuta, digo não somente o aspecto da audição, mas também o aspecto sensitivo e intuitivo do ator em contato com o olhar inquieto e questionador do espectador.

Aprender também, que escutar é com os olhos.

O ator de um espetáculo solo, preenche as ausências da história, do palco e responde às dúvidas, gerando uma obra de causa e efeito ao espectador, ou seja, apresenta uma performance diferente do comumente visto num teatro de grupo, pois estando sozinho contracena consigo e com o silêncio participante da plateia, um ator que trabalha a sua escuta total, não deixando em nenhum instante a plateia de lado e causando neles a vontade de chegar ao final daquela história.

### **3.3 O ESPETÁCULO SOLO E A LITERATURA EM MINHA TRAJETÓRIA E PARA A OBRA “CÁRCERE” DE VINÍCIUS PIEDADE.**

Aos dezoito anos afirmei a minha existência na leitura. Vindo de uma educação precária, de escola pública, sem incentivo de leitura por parte dos meus pais, analfabetos funcionais sem grau de instrução. Decidi então, iniciar a minha leitura por meio de contos, já que me possibilita uma fluência de leitura maior e um descompromisso com a continuidade prolongada da leitura daquela história, já que ao invés de me comprometer com uma quantidade grande de páginas, eu poderia fragmentar as leituras dos contos, que continham uma quantidade menor de laudas.

O primeiro autor que tive contato, quando decidi ir até a biblioteca de minha cidade, foi Rubem Fonseca, literato mineiro autor de contos, romances, ensaios e roteiros. E o primeiro conto lido foi “Ano novo”, que retratava violentamente um assassinato realizado em plena virada do ano. O que mais me instigou em sua literatura, foi a fluência e a capacidade de falar diretamente com o leitor, levando-o a imaginar cada detalhe de sua narrativa, por mais sórdido que fosse. Outro ponto era a violência escancarada de seus contos, e esse em específico carregava um tom sórdido de Nelson Rodrigues.

Digo isso, pois o escritor, jornalista, romancista e teatrólogo Nelson Rodrigues, sob sua perspectiva da “Vida como ela é” publicadas nas colunas do Jornal a última hora no ano de 1992 na cidade do rio de Janeiro, retratava por um viés sórdido e escancarado, os problemas e conflitos de sua sociedade na época. Também em suas dramaturgias, imprimia situações polêmicas, perpassando desde temas polêmicos para a sociedade na época.

Já Fonseca descrevia sua obra especificamente como: “a mensagem central (...) é a violência, que se baseia em tipos patológicos e retrata a realidade do submundo criminoso de uma grande cidade” (FONSECA, 1980 *apud* URBANO, 2001). Estes temas, impressos em muitos contos do autor, receberam várias moções de censura, e segundo a pesquisadora Camila Franco Barbosa em seu artigo “Matar é viver: a violência em contos de Rubem Fonseca” publicados na Revista online de literatura e linguística EUTOMIA – Ano II N°1, o conto “Feliz ano novo”, no ano de 1976, no auge da Ditadura militar brasileira, recebia seu comunicado de censura.

Para o dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertold Brecht, “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p.243). E para Fonseca, esta transposição do banal para as vivências existentes nos noticiários policiais e sensacionalistas, é causa de instigação por parte dos leitores. Em suas narrativas absurdas, o autor leva o leitor a vivenciar as situações daquelas personagens. E distantes de sua realidade, colocam-se um espelhamento absurdo do fracasso, do lado perverso e temeroso da vida.

Meus escritos, a partir desta observação do cotidiano relatam situações absurdas e tecer relatos a partir da mistura de irreabilidade e realidade. A exemplo deste outro fragmento, escrito por mim, no ano de 2020.

Um homem com uma mala atravessa a redoma invisível de uma cidade com a promessa de progresso. Caminha nas calçadas sem árvores com seus sapatos cuidadosamente engraxados. Observa casas antigas queimadas. Anda mais um pouco e percebe inúmeros imóveis comerciais para aluguel. Carros parados em estacionamentos rotativos com bilhetes de multa. Continua o caminho para o progresso e se depara com camelôs, vendedores de frutas, chips de celulares e uma multidão de máscara com nariz para fora caminhando para um ônibus. Dentro desse ônibus pessoas se espremem para irem a algum lugar que certamente levarão o mesmo tempo se fossem a pé. Em seguida ele vai ao banco e fica em pé, fora da agência, na espera, e ao entrar opera em um caixa eletrônico lento *Windows 95*. Sai em busca de comer alguma coisa - seus sapatos já pegaram sujeira de uma rua poeirenta - e vai até uma lanchonete que a cidade toda conhece, come com a boca suja de gordura aquele pequeno pedaço de massa e sai arrotando aquilo para onde for. Decide então ir ao shopping, e nele não encontra pessoas, a luz do shopping parece inexistir, corredores escurecidos e cheio de promessas de outras lojas que não inaugurarão. Vê ali, promessas de progresso. Esse homem, toma consciência que alguma coisa está errada, olha seus sapatos já sujos de terra, olha sua mala coberta de poeira e caminha (porque o ônibus demora) até a extremidade da cidade. Tenta sair da redoma. Mas não consegue mais. Ele não sabe exatamente onde ir. Mas ao invés de se desesperar, respira fundo, tenta achar algo que seja bom em meio a isso tudo. E decide então, limpar os seus sapatos, mas pro seu infortúnio na cidade não há engraxates.

O texto parte de uma realidade local, e sendo ficção ou pode haver uma poética de constatação, ou seja, o intuito de revelar a realidade local através de descrições diretas e metafóricas. O texto narra a busca por progresso, em uma cidade sem progresso e ao fim o personagem se conforma, e paga o preço por estar ali.

A escrita, me serviu também como um lugar de organizar minhas ideias, transladar a minha poética de forma com que através das palavras, eu conseguisse uma comunicação. Que acontece de forma distinta entre o meu eu ator e o espectador.

Ao escrever, me instigou muito a literatura, tardiamente retomada após um lapso equivocado de não continuidade. Pude emprestar-me de conhecimentos importantes acerca da constituição de narrativas nos contos e nos romances. Pensei também, nas fontes inesgotáveis de referências temáticas, para levar a cena argumentos, signos e histórias.

Percorri também o caminho de outros autores, contistas e romancistas. O meu segundo foi o autor mexicano, Gabriel García Márquez e sua obra “Crônica de uma morte anunciada”, publicada originalmente em 1981. A obra narra a história de Santiago Nasar, prestes a morrer em frente à sua casa no seu pequeno povoado. O que me chamou a atenção, foi o desfecho já revelado e ainda assim os acontecimentos prendem-nos a narrativa. Uma forma potente da ficção que aposta em sucessivas descobertas por meio dos detalhes, para se chegar ao desfecho. O crítico literário e ensaísta brasileiro Afrânio Coutinho, discorre que esta ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes, criar uma imagem da realidade, uma reinterpretção, uma revisão. (COUTINHO, 2008, p. 50).

E por meio desta ficção, de uma realidade já instaurada e anunciada, Márquez me inspirou a criar também, em uma das minhas improvisações diante do público, a anunciação de que o marinheiro iria sucumbir a uma tempestade. Isso, instigando o público a compreender que em algum momento, seja o que ele estiver fazendo, o percurso será interrompido. Os detalhes do percurso deste marinheiro, ajudando também na construção da chegada desta tempestade, gera no público uma contemplação daquilo que já se sabe.

Outro ponto importante oferecido pelo universo de Gabriel García Márquez, foi o meu encontro com o exemplo de um mar, personificado em um ser, que tenta comunicar-se com um marinheiro.

Mas, chegando na temática de navegação, deparei-me ao autor que desaguou em mim, grandes motivos pra se falar de busca, de encontro com o desconhecido e principalmente com a temática de navegações, outrora tema de minha primeira experimentação cênica solo. Esse autor lusófono, Nobel da literatura em 1998, nascido em Azinhaga-Portugal me emprestou uma das minhas maiores referências literárias dos últimos anos, este é José Saramago, e seu livro “O conto da ilha desconhecida”.

Em seu livro pude encontrar a temática que naquele instante, já ingresso no curso de Teatro, e em uma situação muito peculiar e importante em minha vida, simboliza de forma literária a situação em que eu me instaurei. A situação em questão foi um acidente, no palco, experimentando minha primeira cena solo, esta que vos apresentei por meio de um roteiro transcrito de meus materiais.

Na primeira etapa da criação do espetáculo “O Barqueiro” é baseada em um texto literário e para fins de exemplificação a quem lê, apresento aqui minimamente um estudo feito acerca deste tipo de caminho a ser trilhado.

Esse tipo de trabalho me emprestou a possibilidade de cercar o tema e criar uma dramaturgia a partir de outros atravessamentos, posteriormente excluindo as palavras do autor da obra literária e as substituindo pelas minhas palavras.

E após muitas apresentações, a obra acaba se afastando do conteúdo literário, aproveitando-se apenas do tema norteador para a proposta: a busca por si mesmo.

Acerca deste estudo me deparei com o material sobre o “Ator Rapsodo” de Nara Waldemar Keiserman, esse tipo de trabalho esclarece um problema que no início da minha pesquisa artística me era latente: “Com que gestos o ator manifesta sua corporeidade ao enunciar um texto cujo autor, no momento da sua elaboração está no ato da escrita.” (2009:02)

ou seja, como o ator levantaria aquelas palavras no papel, como ele presentificar aquelas palavras pensadas “exclusivamente” para serem lidas.

A partir disso também passei a pensar nos gestos, nas ações do ator, na ocupação da cena por parte do corpo e nos objetos que auxiliavam o ator. E chego, por meio ainda dos estudos de Nara Keiserman aos “procedimentos gestuais”, que são a sustentação da fisicalidade/presença do ator no palco. (2009:02)”

Para compreender melhor esses aspectos contidos nos desdobramentos de Nara Keiserman, entendo que para a performance do “ator rapsodo”, assim como na performance do “ator solo criador” a presentificação das palavras por meio do corpo do ator é ferramenta essencial e por isso o jargão teatral comumente utilizado de um ator “presente” é incumbência necessária para a realização desta tarefa.

Essa inclusão da literatura ao teatro, seja um conto que vira cena, um poema que vira partitura física ou uma prosa poética que se transforma em diálogo, a exemplo dos exercícios de separação de frases de uma obra literária, transportadas às improvisações depois registradas por roteiros, gravações em vídeo e áudio em transcrições. Mecanismos apresentados por Nara Waldemar Keiserman como

a utilização de literatura não dramática transposta para a cena, mantido o foco no discurso autoral; o investimento assertivo na gestualidade do ator, com problematização do entrelaçamento e fricção entre os diferentes materiais literários e seus corpos (físico, mental, emocional e etérico<sup>13</sup>); a prática pedagógica estruturada por procedimentos para a formação atorial na atuação rapsódica. (KEISERMAN, 2011, p.81)

E para a diferenciação da criação teatral que depende, mesmo em experimentações, de uma literatura, chego ao trabalho de Vinícius Piedade, analisando sua trajetória enquanto ator e aturo, mas aqui nesta dissertação dando luz a seu solo “Cárcere” criado em 2008, trabalho que não parte da literatura, mas torna-se literatura posterior à sua criação.

O texto, feito a quatro mãos em parceria com o escritor capixaba Saulo Ribeiro, parte da vivência de Piedade, que estando em um presídio, decide em conjunto com o escritor, elaborar uma dramaturgia sobre o personagem recluso que almeja a sua liberdade.

Uma obra que apresenta a potência de um universo concreto, onde Vinícius Piedade recebendo a primeira versão da peça, escrita por Saulo Ribeiro, à reconstrói a partir do texto

---

<sup>13</sup> Segundo Nereida Fontes Vilela e João Celso dos Santos, o etérico é “um corpo que olha tanto para o inconsciente quanto para o consciente” (2010, p. 25).

dramatúrgico, na perspectiva de um ator rapsodo: que fragmenta, exclui, cria nuances dos acontecimentos e elabora um espetáculo diferente, oposto à sua literatura inicial.

Pois ao se ler, percebe-se a obra textual dramatúrgica “Cárcere” diferente do espetáculo em execução ao público, pois essa escrita é diametralmente oposta a cena constituída por suas inúmeras ações físicas, pontuações textuais, pausas e relação com a plateia. Vinicius então, compreende a obra dramatúrgica textual como meio, que não carrega os signos e a potência de um espetáculo presentificado ao espectador, tido como o fim.

Ainda no aspecto da literatura, cabe ressaltar que Vinicius Piedade também é autor literário, lançando seus livros de contos “Trabalhadores de Domingo” (2003); “Essas moças que me causam Vertigens”(2007), “Meu mundo Irreal” (2017) e as dramaturgias “Cárcere”(2008), “Identidade(...)”(2012), e “4 estações”(2013).

Diante disso, a questão que norteia e relaciona o meu espetáculo “O Barqueiro” ao trabalho desenvolvido em “Cárcere” de Piedade é, que ambos são autores de suas obras e partem para a ampliação do texto para além das palavras, no lugar de preenchimento das ausências ou o reducionismo dos excessos de palavras, pelas ações físicas e vocais.

Piedade, recebe o texto escrito por Saulo e transforma-o através de sua potência de ator, localizando todo o percurso da cena em sua organização espacial e em composição de ações físicas, flertando com a Mímica Corporal Dramática por Étienne Decroux para a concepção física de algumas passagens. A peça em si carrega uma carga verbal muito forte, o que a diferencia da de Adrião e da minha.

Por fim, os aspectos transversais entre a minha trajetória e a de Vinicius Piedade, em respeito à literatura, estão também incluídas pelo interesse pessoal por contos literários, ele como autor e eu como leitor. Também é importante assinalar as potências convergentes dos trabalhos “O Barqueiro” e “Cárcere”, que bebem de um universo literário, seja ele criado especificamente acerca da temática “liberdade” e o outro usando de sua liberdade de criação cercar o tema “busca pelo desconhecido”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou trazer questões e apontamentos acerca da dramaturgia do ator, apresentada como a sistematização poética e criativa do intérprete, por meio de suas referências transversais que vão desde as apreciações dos espetáculos no eixo Rio - São Paulo, às vivências durante o período de graduação e culminadas nos treinamentos e exercícios de improvisação, resultantes à construção do espetáculo solo “O Barqueiro”, hoje referência regional em sua modalidade teatral.

Os conceitos importantes aqui mencionados perpassam o caminho que vai desde os disparadores poéticos pessoais, emprestados pelos estudos iniciais da infância e adolescência por meio da “Antroposofia”, no restabelecimento de pontes entre o semear da criatividade e inventividade, até o colher dos frutos pelos escritos poéticos e posteriormente dramaturgicos.

Trabalho que me propiciou a encontrar, através das minhas vivências pessoais, raízes fincadas no terreno teatral, ilustradas pelas inúmeras brincadeiras e relatos sobre o mundo em que vivia, além de me perceber enquanto um ator brincante e narrador fabular de histórias. O brincante no sentido de percorrer a cena com o olhar da criança que brinca com o “vazio” e suscita ao espectador levar-se por sua capacidade imaginativa, percebendo o todo daquele espetáculo como a propulsão de imagens descoladas à realidade.

Outro conceito que atravessa às vivências impressas em meu corpo, foi a compreensão fundamental do corpo ao trabalho do ator solo criador como disparador de ideias, receptáculo de olhares, impulsor de imagens, ourives de suas ações amalgamadas a vocalidade. Termos oriundos das reflexões desta dissertação.

O corpo em estado de formação, atravessado pelo arcabouço teórico e prático. Que se organiza por meio de fichas de cenas, norteadoras de um processo criativo, vivenciadas dentro da disciplina intitulada “Interpretação IV”, ofertada pelo Prof. Dr. Eduardo de Paula no curso de graduação em Teatro pela UFU. Também contribuiu para o processo a vivência com a Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux facilitadas pelo Diretor Cláudio Márcio (BH). Recorri para o embasamento às partituras de ações físicas trabalhadas na composição da personagem “Ligúrio” da peça “A Mandrágora”, de Nicolau Maquiavel, sob direção da Profa. Dra. Fátima Antunes pelo projeto “Teatro e Filosofia”.

Os estudos teóricos acerca da presença cênica por Patrice Pavis contribuíram com aspectos essenciais que resultaram nas experiências práticas em uma oficina ministrada por mim, intitulada “O Ator Presente”, que apresenta os percursos poéticos e práticos acionadas à criação do solo “O Barqueiro” e a presença do seu atuante.

A minha prática e criação partiu dos estudos acerca da “dramaturgia de ator” proposta por Eduardo Okamoto, que apresenta a escrita poética e memorial que emerge da criação e atuação do ator na construção de suas narrativas. Por sua vez, Andrea Stelzer, me permitiu perceber que o universo da dramaturgia do ator emerge da sua potência e capacidade de improvisar, estabelecendo um jogo com o público mesmo que em ensaios.

Para a realização corporal destas narrativas, parto dos estudos teóricos acerca da composição e partituras físicas pela obra “O Ator Compositor” de Matteo Bonfitto, que nos oferece luz acerca do trabalho de Constantin Stanislavski com as partituras de ações oferecidas pela circunstância do texto. E Eugênio Barba com a partitura e subpartitura inerente ao trabalho de ator.

Já a escolha estética e metodológica do espetáculo “O Barqueiro”, partiu da análise do espaço vazio por Peter Brook, que se complementa com o “Teatro Pobre” como o identifica Jezy Grotowski, que com isso dá ênfase sobretudo no ator, jogando para plano secundário tudo o que o cerca.

Essas contribuições todas acabaram por moldar duas vertentes, a do espetáculo solo e o monólogo. Em comum são espetáculos com foco no ator, mas o monólogo geralmente parte de uma dramaturgia da qual o ator não participou do processo criativo ainda que possa ter representações que imprimam a sua marca, como assinala Raquel Nerina Dip.

Já o espetáculo solo parte das contribuições que o ator dá para a narrativa que resultará na obra, e que tem no Brasil como referência o trabalho de Júlio Adrião, nos apresentado pela fortuna crítica do espetáculo “A Descoberta das Américas” na dissertação de Alanderson Silveira.

Os atravessamentos poéticos, analíticos e norteadores durante as disciplinas “Criação e composição: percursos poético/teóricos e pedagogias”, ministrada pelo Professor Doutor Fernando Manoel Aleixo. e a disciplina “Tópicos especiais do estudo do corpo” sob orientação do Professor Doutor Alexandre Molina no curso de pós-graduação em artes cênicas, contribuíram para que eu pudesse descrever o meu processo criativo.

A pesquisa também resultou na sistematização das dúvidas que tangenciaram o meu primeiro contato com um espetáculo solo, partindo da visão de alguém que se interessa por gênero de representação cênica. Como o artista criou esta obra? Como ele ensaiou? Como ele decidiu o figurino, o cenário, os objetos, a luz? Qual foi o tempo que ele levou para esta construção? Ele começou de um texto existente ou ele escreveu o próprio texto? Se escreveu o texto, como ele levou o texto para o corpo? Qual foi o trabalho realizado na sala de ensaio para

que ele se organizasse em cena? Como é lidar com os mais diferentes públicos, a peça muda alguma nuance?

Foi movido por estas perguntas, que iniciei o trabalho de “O Barqueiro” encontrando nas várias encenações, as respostas para cada uma destas indagações. Para as quais também contei com a colaboração de Júlio Adrião e Vinícius Piedade, com quem conversei sobre a natureza e o gênero deste tipo de encenação em que o ator é também o criador das narrativas e sobretudo o coletador das diferentes impressões do público, tanto em salas de encenação, como em teatros, com plateia distanciada do processo de carpintaria teatral.

E estando sob a perspectiva interna, essas perguntas foram se resignificando em: como perceber os meus limites corporais espaciais na experimentação? Qual ferramenta utilizo como norteadora do processo para se elaborar um material dramático por meio de um tema, uma obra literária ou dramática? Dentre as tantas técnicas em processo, qual técnica escolher e o que utilizar como ferramenta criativa?

Por fim, a pesquisa me deixou questões importantes: onde fica o texto que originou a obra e o texto que foi sendo construído pelo ator na representação? Ou seja, quem é o autor de uma obra em processo permanente de construção? Quais aspectos, da dramaturgia do ator, incluída no processo de criação pessoal da obra “O Barqueiro”, podem ser reutilizados em obras seguintes e por que elas são plurais?

A respeito desta modalidade teatral em comparação aos artistas mencionados, destaca-se os aspectos essenciais do diálogo com a literatura. É o texto original anunciado rapsódicamente (levando ao espectador frases colhidas da obra e resignificadas/expandidas em ações físicas e textos improvisados), o ponto de partida para o abandono da referência textual que permite, aí sim, o processo criativo do ator.

A literatura provinda na referência de Vinícius Piedade, como um exemplo possível de longevidade do trabalho e de resignificação das próprias potências atoriais, apresentando o seu inconformismo como ferramenta motivadora aos artistas que tomam contato com o seu trabalho.

A importância revelada em sua trajetória é que, não passando pelo universo da academia, o artista apresenta-se longo em seu percurso de ator, levando a sua arte aos mais diversos países como Alemanha, Armênia, China, Lituânia, Portugal, Índia e até Moscou, berço do teatro mundial na Rússia. A sua referência artística e de escolhas, como um lugar possível de cruzamentos com os trabalhos aqui referenciados, assim como sua forma de atuação e concepção da cena diante do espectador.

A pesquisa realizada na reaproximação minha, não só pela memória, mas pelo resgate do percurso destes artistas, também inclusos no ambiente pandêmico, emprestou empatia e reconhecimento dos trabalhos potentes realizados como legado possível de continuidade por nós, atores desta nova geração. Não só como espetáculos intocáveis, mas escancarados à suas fragilidades, a sua impermanência dada pelo avanço da idade, da resignificação das estéticas e da recepção por parte do público, que se altera a todo instante.

Este trabalho também serviu de ponto importante para reconhecer a continuidade dos trabalhos, por Vinícius Piedade com seu espetáculo “Cárcere” estreado em 2008 e Júlio Adrião com “A Descoberta das Américas” estreado em 2005. Permanecendo por todo este tempo em cartaz, aberto a novas mudanças, inclusive se adaptando a era online, dada pelo afastamento social devido a situação pandêmica vivenciada no mundo desde 2020 até o presente momento, no fim de 2021.

A responsabilidade de perdurar os conhecimentos adquiridos nas vivências ao lado de Júlio Adrião e a sua “Narrativa Física Solo”, potencializando o meu trabalho de ator na constância do fazer com o meu espetáculo, levando esta modalidade a lugares descentralizados onde o próprio artista não chegou, como as cidades do interior de Minas Simão Pereira/MG, Campina Verde/MG, em Tocantins Gurupi/TO e em Goiás em Catalão/GO.

Outro fator importante na acepção do trabalho de Adrião é o percurso de análise, que com sua trajetória de mais de 20 anos de teatro profissional, boa parte dela com o espetáculo solo “A Descoberta das Américas”.

As referências emprestadas das minhas leituras do prefácio de Dorian Gray de Oscar Wilde, das obras de Valter Hugo Mãe emprestando-me uma poética para se tratar questões da prática atorial. As obras que circundam o meu universo literário afetivo e referencial, como Rubem Fonseca, Gabriel Garcia Márquez e José Saramago, também contribuíram para o meu entendimento acerca da minha metodologia de criação.

Não poderia deixar de citar as contribuições em diferentes momentos de Sara Oliveira, aluna do projeto COMUFU oficinas de teatro para a comunidade na universidade, Imanol Tolaretxipi ator do Grupo Grupontapé de Teatro e outros que de alguma forma serviram de escuta e diálogo para a progressão das mudanças da obra.

Todas essas inspirações servem de subsídio para o trabalho constante desenvolvido neste percurso, no qual ouvir as opiniões acerca do trabalho tornou-se uma importante fonte de informações para a moldar o espetáculo, de forma que ficasse mais inteiro e conseguisse transmitir a narrativa proposta.

Ao longo do percurso houve uma investigação em torno da apreciação de outros espetáculos, possibilitando a combinação de referências, testagem de materiais, apropriação de sistematizações e organizações de processos dentro das vivências acadêmicas, sempre no intuito de apreender como tornar criação solo e o seu movimento artístico como um todo, e não só como pesquisa teórica e intuitiva, mas na prática constante que adquiri a partir de 2015.

As apresentações do espetáculo “O Barqueiro” ao longo da trajetória somaram conhecimento prático sobre o corpo do ator em recorte ao espaço vazio. Em locais não convencionais, o ator foi forçado a uma representação híbrida capaz de suprir as dificuldades oriundas da ausência de estrutura teatral.

O trabalho desenvolvido na pesquisa ampliou o olhar para estas vivências como artista, permitindo-me relacionar com outros artistas importantes no cenário teatral brasileiro. Esses cruzamentos de trajetória, me fizeram descortinar um processo de vida em atuação, pois dediquei anos de minha jornada para se chegar à obra que hoje circula pelo país, e inspirado nestes legados, continuo o trabalho sempre no intuito de refinar as minhas ações: o texto e o espetáculo entregue ao espectador

O espetáculo “O Barqueiro”, entre 2016 e hoje, recebeu inúmeras indicações e prêmios. Ainda na versão de cena curta, premiado como melhor trabalho e melhor ator no I Sol Cenas Curtas Araguari/MG. Já como espetáculo, premiado como melhor ator na categoria comédia no Festival Nacional de Ubá/MG, e Melhor texto e Melhor Ator pelo Festival Nacional de Ponte Nova/MG, no SESC Palmas/TO, participando do II Festival de Solos e Monólogos, foi indicado como melhor espetáculo pelo júri popular.

Desde seu pontapé inicial pela minha pesquisa dentro da academia e também como artista local, exportando meu trabalho para as mais variadas localidades do país, instigou a criação de outras obras como “Confins” (2019), que surgiu a partir de entrevistas sobre “as memórias sertanejas” nas cidades em que ocorria a peça, e no ano de 2020, em plena pandemia, emprestando as experimentações em improvisação a partir de trechos do espetáculo de Patrick Süskind “O Contrabaixo”, resultantes em fichas de cenas, organizadas sistematicamente para se construir a cena curta “Contrabaixo”(2020).

Foi a liberdade de criar, o que instigou um então jovem ator a se encontrar no gênero de espetáculo solo no qual é desafiado a cada apresentação e que para o êxito precisa ouvir e coletar as opiniões como tem feito Júlio Adrião e Vinicius Piedade que me inspiraram a seguir minha jornada neste processo criativo que resulta também numa visão acadêmica enquanto vertente teatral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio. Queimar a casa: origens de um diretor. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOND, Coutinho Fernanda. O ator-autor - a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas. (Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2020.

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro - Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. In Rev. Bras. Estud. Presença vol.3 no.3 Porto Alegre set./dez. 2013. <https://doi.org/10.1590/2237-266038126>

DIP, Nerina. Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Florianópolis, 2005.

OKAMOTO, Eduardo. Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura / Eduardo Okamoto. - Campinas, SP:[s.n], 2009.

OKAMOTO, Eduardo. Anotações para uma dramaturgia de ator. In: Rebento - Revista de Artes do Espetáculo n° 2 -. Julho de 2010.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato. A poesia do Cotidiano. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf>

Greiner, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. / Christine Greiner. - São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).148 p.

JO, Bonney. Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century. Theatre Communications Group; Edição: Illustrated, 1999.

KEISERMAN, Nara. O teatro gestual narrativo. Revista Caixa Preta. USP - São Paulo em 15. abr. 2009, p.303-309. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p303-309>

MÃE, Valter Hugo. O filho de mil homens. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

MÃE, Valter Hugo. A desumanização. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

MACHADO, Alanderson Silveira, 1968 - O Solo Narrativo do ator Júlio Adrião [manuscrito]: fortuna crítica, técnicas utilizadas e análise do processo criativo do espetáculo "A descoberta das Américas" / Alanderson Silveira Machado - 2015.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. Ilinx.Revista do Lume, Campinas, N.2, nov, p.1 a 19, 2012. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>> Acesso em 28/01/2021".

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. Sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. - São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

SILVA, Ipojucan Pereira. O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos para um Sistema Pessoal de Atuação. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado: Teoria e Prática do Teatro). ECA-USP.

STELZER, Andréa. A dramaturgia do ator e a poética do real: um estudo de duas companhias - Théâtre du soleil e Amok. Rio de Janeiro. 2013. Teses (doutorado em teatro). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

STELZER, Andréa. A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica. In: Portal ABRACE: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

STELZER, Andréa. A dramaturgia do ator e os documentos na trilogia de guerra da Amok. Rio de Janeiro: UNIRIO. Doutoranda em teatro. Orientador: Walder Virgulino de Souza. Bolsista da CAPES. In: Portal ABRACE: VII Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

## **OBRAS PARA LEITURA E VISUALIZAÇÃO:**

**A descoberta das Américas.** Vídeo integral da peça gravado em 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fxc9gUxnzJg&t=877s>>.

BARCELOS, Mariana. **O espetáculo autônomo.** Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/10/o-espetaculo-autonomo/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

A descoberta das Américas. Vídeo integral da peça gravado em 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fxc9gUxnzJg&t=877s>>.

BARCELOS, Mariana. O espetáculo autônomo. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/10/o-espetaculo-autonomo/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

BERNAT, Isaac. O exercício criativo do ator em monólogos de Tchekov. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO, 1999.

BOAVENTURA, Natália. Gyslaine Matos e a arte de contar histórias. Disponível em: <<http://www.escriitoridehistorias.com.br/modules/news/article.php?storyid=107/>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

BRONDANI, J. A. Práticas espetaculares populares brasileiras: força motriz para um trabalho de ator - técnica de translocação caleidoscópica. Mimus -Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br). Acesso em 20 mar.2010.

Cárcere. Vídeo integral da peça gravado em 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/IYZbyD8LMlk>>.

COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, coleção Estudos, 1998.

COSTA, José da. Solos cariocas: subjetividade e políticas de cena. Rio de Janeiro: Sala Preta, 2009.

CURI, Alice Stefânia. Traços e Devires de um Corpo Cênico. Brasília: Dulcina, 2013.

DIAS, Juarez Guimarães. A encenação de romances no teatro contemporâneo: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Tese Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

FO, Dario. Manual mínimo do ator. 4. ed. São Paulo: Senac, 2004.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva. Col. Debates 206, 2008.

GREINER, Christine. O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

LECOQ, Jacques. O silêncio. In O teatro do gesto. Org. Jacques Lecoq. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987.

LEVINE, Donald N. (ed.) *On Individuality and Social Forms*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

LIMA, Mariângela Alves de. Quando o intérprete é dono de tudo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12. mai. 2006. Caderno 2, p. 9.

MATTA, Roberto da. Individualismo e Liminaridade, in: *Revista MANA*, PPGAS/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2000.

SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

O Barqueiro. Vídeo integral da peça gravado em 2018, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o9-BzkieuFU>>.

OKAMOTO, Eduardo. *O Ator-montador*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas: 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. A experiência do monólogo - autoria e construção de si. *Rio de Janeiro, Brasil: Intratextos, número especial 01*, p. 103-122, 2010. <https://doi.org/10.12957/intratextos.2010.412>

SOBRAL, Suzy Capó. *The Essential Theatre of Stoklos: An Alternative Perspective of Contemporary Brazilian Theatre*. New York, 1992. Dissertação (Mestrado). NYU.

STOKLOS, Denise. *Teatro essencial*. Brasil: Edição da autora, 1993.

VARLEY, Julia. *Viento al oeste: Novela de un personaje*. Holstebro, Dinamarca: Odin Teatrets Forlag., 1997.

WERNECK, M. H. V. Monólogos Brasileiros: poéticas da primeira pessoa e espacialidades. no IV Congresso da ABRACE; *Memória ABRACE, Sete Letras*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2006 (texto publicado nos anais).

ZANONI, MELIZE. *Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade-palavra nas cenas de "A Descoberta das Américas" de Júlio Adrião e "Il Primo Miracolo" de Roberto Birindelli*. Dissertação Mestrado UDESC, 2008.