

GONZÁLEZ BETANCUR, Juan David. **Pressupostos para a criação do espetáculo unipessoal *Meus caros amigos***. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Doutorado em Artes Cênicas; bolsista PEC-PG-CAPES. Luiz César Marfuz Alves. Professor de teatro, ator, diretor y dramaturgo.

RESUMO

A presente comunicação expõe os pressupostos teóricos que levaram à encenação do espetáculo unipessoal *Meus caros amigos*, o qual faz parte da pesquisa do Doutorado em Artes Cênicas do seu criador. Partindo do conceito de ator-intérprete e propondo a categoria de ator-autor para uma expressão cênica que leva até o limite a autonomia do ator no panorama do espetáculo unipessoal, apresentam-se a metodologia de trabalho e os conceitos-chaves que fizeram com que o exercício prático de criação cênica permitisse a reflexão sobre uma abordagem criativa autônoma com interesses autorais.

Palavras-chaves: Espetáculo unipessoal: Ator-intérprete: Ator-autor: Processos de encenação: Criação autônoma do ator.

ABSTRACT

This paper presents the theoretical assumptions that led to the staging of the one-man show entitled *Meus caros amigos*, which is part of the PhD research of its creator. Based on the concept of actor-interpreter and proposing an actor-author category for a theatrical expression that leads to the limit the autonomy of the actor in the landscape of one-man show, it is presented the methodology and key concepts that would make the practical exercise of stage creation allows a reflection about a creative approach with authorial interests.

Key words: One-Man Show: Actor-Interpreter: Actor-Author: Staging Processes: Autonomus Creation of the Actor.

O espetáculo *Meus caros amigos*, estreado em setembro de 2013 no Teatro Martim Gonçalves em Salvador (BA), faz parte da pesquisa de Doutorado intitulada *O ator em solidão. Passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal*. Trata-se de um espetáculo unipessoal que conta a história de um homem que convida seus amigos (a plateia cumpre essa função dentro da lógica ficcional do espetáculo) para revelar assuntos de sua vida íntima. O homem, professor universitário, casado com uma mulher e em um país que não é o seu, acaba desvelando sua homossexualidade.

Meu interesse pela criação deste espetáculo surgiu logo depois de começar o processo de criação de *La navidad de Harry* em 2010 com o grupo *TODAVIA Teatro* da Colômbia. A encenação era baseada na peça *Harry's Christmas* do

inglês Steven Berkoff, a partir da tradução feita pelo ator Juan Ignacio Vieira e sob a direção de Carlos Bolívar. Escrita para um ator só, a peça apresenta a solidão de um homem próximo a fazer quarenta anos, sozinho no Natal.

No início da minha carreira, a ideia de fazer uma peça teatral na qual eu fosse o único ator era uma possibilidade longínqua e correspondia a uma fascinação pelo trabalho de outros atores. O medo de não ter a experiência suficiente para encarar um solo me levou a adiar o projeto constantemente. No entanto, uma mudança de cidade e a impossibilidade de conformar um coletivo teatral me obrigaram a enfrentar este tipo de abordagem.

A experiência da solidão no palco e a experimentação com esse tipo de exercício criativo me levou a considerar a possibilidade de pensar um tipo de sistema de trabalho artístico no qual o ator realizasse um exercício de criação autônoma, sem ter que passar pela intervenção de uma voz externa (seja de um diretor ou de um dramaturgo) e que transforma seu papel de intérprete. *La navidad de Harry* foi, nessa perspectiva, o primeiro passo para assumir uma abordagem mais arriscada, já sem o apoio de um texto dramático anterior nem da presença de um diretor.

A decisão fez com que ficasse claro que estava assumindo um processo no qual prevalecia a necessidade de ser o autor da cena e não mais um intérprete. Assim, o projeto se definiu como uma pesquisa teórico-prática que procura respostas ao trabalho criativo do ator que prescindem de diretor e dramaturgo, para alcançar a categoria de ator-autor e encontra, na situação de solidão, uma ferramenta de trabalho e exploração de suas possibilidades criativas.

As perguntas que surgiram desta aproximação inicial foram: 1) qual é o tipo de espetáculo que me interessa criar? 2) O que entendo como interpretação e autoria no teatro? 3) Que tipo de ator é o que assumiria um processo como este? 4) Como aproveitar a solidão, e que classe de solidão seria essa, na criação de um espetáculo sendo o teatro em si mesmo uma experiência coletiva? A indagação sobre essas questões determinaram os pressupostos teóricos da pesquisa.

Quando pensei no tipo de espetáculo que queria fazer, me deparei com uma série de termos que, em muitos casos, falavam mais ou menos das mesmas experiências: monólogo, solo, monodrama, unipessoal, *one-man/woman-show* e solilóquio, entre muitas outras. *Monólogo* é, na minha língua, o termo comum para chamar os espetáculos que têm um só ator em cena, no entanto, sempre associada ao discurso verbal. Por esse motivo, resulta insuficiente para determinar o tipo de espetáculo que poderia sair desta classe de experimentações, tendo termos aparentemente mais amplos, como o usado habitualmente no Brasil – *solo* – ou o que ganhou força nos últimos anos na língua espanhola – *obra unipersonal* (espetáculo unipessoal).

Por outro lado, a expressão *solo* parece ser muito mais comum nas áreas de música e de dança. Uma rápida consulta no dicionário de língua portuguesa *Aurélio* demonstra a existência apenas de duas acepções relacionadas com a arte: “Trecho musical executado por uma só voz ou um só instrumento” ou “Bailado executado por uma só pessoa” (FERREIRA, 2010, p. 708). Além disso, no mesmo sentido de monólogo, *solo* pode fazer referência tanto ao todo quanto à parte de uma peça. Por isso, o termo usual na língua espanhola resulta mais específico. Ao falar de espetáculo unipessoal, a ideia de totalidade fica mais definida, motivo pelo qual decidi usar essa nomeação. Também, é importante considerar que o unipessoal pode fazer referência não unicamente a presença de um ator só no palco. No sentido dado ao tipo de espetáculo que é *Meus caros amigos*, unipessoal faz referência também aos mecanismos e métodos de criação. Falar de *solo* será falar exclusivamente da realidade do palco; falar de unipessoal é também falar do processo criativo.

Por outro lado, e passando a segunda pergunta, a criação do espetáculo contemplava assumir o trabalho de ator de outra maneira. Não seria mais intérprete e sim autor da cena. Isto me levou a indagar sobre a figura do ator-intérprete, quem, segundo Otávio Burnier (2009) e Renato Ferracini (2001; 2013a) seria uma espécie de tradutor das propostas do escritor, um intermediário entre o dramaturgo e o espectador.

Para Jean Jacques Roubine interpretação será a chave do entendimento da função do ator: “[...] o que compõe tem o dom da metamorfose e o tipo de trabalho sobre si mesmo ao qual ele se entrega garante uniformidade e durabilidade à sua interpretação” (2011, p. 90); “a interpretação se constitui de trocas entre o diretor e o ator” (2011, p. 102); “A arte do ator, como toda arte de interpretação, se baseia em premissas rigorosamente inversas” (2011, p. 107). Além de colocar a questão da arte do ator como interpretação, Roubine também define o ator usando palavras como instrumento. Fechando o capítulo no qual fala das metamorfoses do ator, conclui que, nos últimos tempos, “Trata-se de fazer do ator um instrumento eficiente” (1998, p. 205).

Enio Carvalho, em consonância com Roubine, começa seu livro dando uma definição de ator que se relaciona diretamente com o anterior: “Quando estivermos citando *ator*, estaremos referindo [...] aquele homem que é veículo de expressão de uma ação cênica para um determinado público” (1989, p. 12, itálica no original). Em palavras de Roubine, o mesmo termo vale para Artaud: “[...] o ator deve ser, e deve ser tão somente, o veículo de uma nova linguagem, cuja especificidade permitirá libertar a arte do espetáculo da tutela do texto e da significação discursiva” (1998, p. 189). Carvalho, também, usará em alguns momentos a palavra transmissão para definir a arte do ator: “O ator é o transmissor da poesia, daí a ênfase para o seu aprimoramento técnico [...]” (1989, p. 63).

Instrumento, transmissor ou veículo, afinal de contas intermediário, parece que os historiadores coincidem em entender a função do ator em geral como entendia Burnier a do ator que interpreta. Isso se explica no grau de dependência que o ator tem em relação a outras funções do palco. Se a interpretação é produto da relação do ator com o texto dramático ou do ator com o diretor, sair da interpretação demandaria um grau de autonomia que separasse o ator daquelas figuras. A partir dessa autonomia talvez seja possível pensar o ator como autor da cena.

Mas quem é considerado o autor no teatro? A tradição ocidental deu o lugar da autoria do espetáculo teatral ao dramaturgo porque considera o texto elemento dominante da cena e ponto de partida obrigatório para a construção do espetáculo. Assim, o dramaturgo era considerado o “verdadeiro criador” do teatro. Segundo Roubine, o dramaturgo na tradição europeia, como criador do texto, “era tido como a instância ao mesmo tempo primordial e final de toda a responsabilidade” (1998, p. 48-49). Essa atitude faz com que as figuras de encenador e de ator sejam relegadas ao papel de simples intérpretes das intenções do escritor. Jean Vilar, citado por Roubine, também afirmava: “O criador, no teatro, é o autor – na medida em que contribui com o essencial” (1998, p. 56). O “essencial”, então, seria a palavra.

No entanto, a aparição do encenador como autor do teatro se dá quando se renuncia à ideia do diretor como mero ilustrador do texto. Gordon Craig será um dos primeiros a anunciar a possibilidade do encenador como autor. Em 1905, estava propondo a supressão do autor dramático como elemento central da cena e convidando ao uso da palavra como um dos vários elementos do acontecer cênico e não como assunto predominante. Nessa emancipação, o encenador consegue se tornar autor do acontecer cênico. Num processo homólogo para o caso do ator, talvez, seja possível pensar no ator emancipado como aquele que é autor de sua própria obra.

É precisamente no nível de autonomia criativa do ator que vários teóricos falam de categorias semelhantes a de ator-ator, como Odete Aslan, quem usa o termo ator-criador para se referir a uma noção, que ela reconhece ambígua, produto de uma nostalgia daquele que não pode criar um objeto artístico concreto (como o escritor, o pintor ou o compositor), mas ainda se considera artista (ASLAN, 1979, p. 294). Aslan define o ator-criador como aquele que se liberta da tirania do autor e das cadeias do encenador despótico (1979, p. 295). O uso daqueles termos dramáticos a leva até projetar o desejo de alguns atores de alcançar a figura do que ela chama de ator-rei. Tudo isto, no entanto, acaba sendo moderado quando conclui seu livro falando da ética de grupo como acontecimento contemporâneo.

Falando em criação de grupo, André Carreira e Daniel Oliveira da Silva (2006) acrescentarão ao termo ator-criador os de ator-autor e ator-encenador. Todos têm

em comum o afastamento da noção de ator-intérprete e suas diferenças se encontram nos níveis de autonomia criativa e em seu reconhecimento como autores da cena, mesmo escasso na maioria de experiências.

A autonomia, então, responderia as questões 2 e 3 planteadas acima. O último dos pressupostos deste processo criativo era a solidão como espaço de criação. Como pressuposto teórico, o conceito de solidão foi o mais desafiador de todos, já que parece contrariar a lógica do teatro, experiência coletiva por excelência. Encontrei sustentação no discurso de Gaston Bachelard, para quem a solidão é “o revelador fundamental do valor metafísico de toda sensibilidade humana” (1985, p. 198). A solidão, a partir dessa perspectiva, constitui-se espaço de encontro com o próprio ser íntimo, revelador de segredos e inspirador na atividade criativa. Em outro dos seus textos, o filósofo diz: “Na verdade, as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (BACHELARD, 1989, p. 29).

Essa mesma consideração se encontra no trabalho da atriz brasileira Denise Stoklos, referência fundamental e fonte de inspiração deste processo criativo. Levando até as últimas consequências as possibilidades do espetáculo unipessoal e de sua autonomia artística, Stoklos descreve seu próprio trabalho como um exercício de autoconfiança e autossuficiência que se traduz “[n]a obstinação serena de que apenas a solidão assumida pode proporcionar ao criador de sua própria transformação a chance” (1993, p. 17-18).

Com esses referentes, constitui-se o ponto de partida para o processo de criação de *Meus caros amigos*, um espetáculo construído a partir de improvisações sem partir de um texto dramático anterior e que prescindiu de um figura externa para sua consolidação. A partir de diversas referências plásticas, literárias e pessoais que foram entrando nas improvisações, a peça se consolidou como um exercício de autonomia do ator que encontrou na solidão da sala de ensaio uma metodologia apta para a criação.

Referências

ASLAN, Odete. **El actor del siglo XX**: evolución de la técnica, problema ético. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. Fragmento do diário do homem. In: _____. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985. p. 190-200.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CARREIRA, André L. A. N.; OLIVEIRA da Silva, Daniel. Ator-criador. Ator-autor. Ator-encenador. Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



grupo. **DAPesquisa. Revista de Investigação em Artes da UDESC**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, ago. 2006 / jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Andre%20-%20Daniel.pdf> Acesso em: 29 mai. 2013. CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

FERRACINI, Renato. Atuação como composição de afetos. In: _____.

Ensaios de atuação. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

FERRACINI, Renato. Solo = Coletivo. In: Palco Giratório. Circuito Nacional, 2013. Brasil. **Artigos**. 2013. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/palcogiratorio/solo.html>> Acesso em: 20 mai. 2013b.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado – Imesp, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

STOKLOS, Denise. **Teatro essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.