

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ALANDERSON SILVEIRA MACHADO

**O SOLO NARRATIVO DO ATOR JÚLIO ADRIÃO -
FORTUNA CRÍTICA, TÉCNICAS UTILIZADAS E ANÁLISE DO PROCESSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS”**

**ESCOLA DE BELAS ARTES
BELO HORIZONTE
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ALANDERSON SILVEIRA MACHADO

**O SOLO NARRATIVO DO ATOR JÚLIO ADRIÃO -
FORTUNA CRÍTICA, TÉCNICAS UTILIZADAS E ANÁLISE DO PROCESSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS”**

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais como requisito à obtenção
do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas –
Teorias e Práticas

Orientador:
Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte
2015

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. 148 f. : il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Adrião, Júlio, 1960- – Teses. 2. Teatro – Produção e direção – Teses. 3. Crítica teatral – Teses. 4. Representação teatral – Teses. 5. Teatro – Teses. I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.015

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
ALANDERSON SILVEIRA MACHADO Número de Registro **2013709387**.

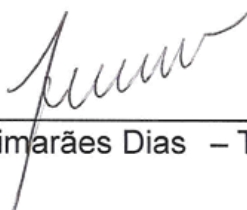
Titulo: "O SOLO NARRATIVO DO ATOR JÚLIO ADRIÃO – FORTUNA CRITICA,
TÉCNICAS UTILIZADAS E ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DO
ESPETÁCULO "A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS"



Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias – Titular – FAFICH/UFMG

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antonio Hildebrando, pela paciência, apoio e apontamentos fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao professor Ernani Maletta e colegas de mestrado e doutorado, pelos debates, discussões e reflexões acerca da proposta inicial desta dissertação e do *modus operandi* acadêmico.

Aos professores Juarez Dias e Mônica Ribeiro, pelo estímulo, pelas sugestões de leitura e pelos apontamentos técnicos no exame de qualificação.

A todos os docentes da Escola de Belas Artes da UFMG, com quem tive contato nos últimos anos, pelo constante aprendizado.

Ao ator/criador Júlio Adrião por sua generosidade e disponibilidade, concedendo livre acesso ao material da peça, além da entrevista inédita.

À diretora Alessandra Vannucci pelo entusiasmo e receptividade, além da esclarecedora entrevista e de suas preciosas reflexões sobre a peça e o fazer teatral.

A Vairson Cassio tanto pelo apoio e incentivo como também pela revisão do texto.

Aos amigos pelo estímulo em diversos momentos do mestrado.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG (especialmente ao Sávio, da secretaria de Pós-graduação) pela presteza e disponibilidade em ajudar no dia a dia da escola.

A Nina pelo companheirismo e cumplicidade.

Sinto-me privilegiado por poder continuar a fazer A descoberta das Américas (quase dez anos de apresentações sem interrupção), pois esse é o sonho de todo ator. O espetáculo hoje é o mesmo de quando estreou em 2005, porém, acredito que melhor, pois os tempos de respiração, pausas, olhares e intenções foram amadurecidos e isso só o fazer constante permite. [...] Dificilmente outro projeto artístico me levaria a tantos lugares, porque é muito fácil transportá-lo. Esse espetáculo me representa bem, traduz a minha história no teatro, meu amadurecimento ao longo de 20 anos trabalhando. (Júlio Adrião)

RESUMO

Este texto apresenta o resultado da investigação do processo criativo da peça “A descoberta das Américas”, cujos focos foram a dramaturgia, a estrutura narrativa do espetáculo e os recursos utilizados pelo ator Júlio Adrião. A escolha se deu por diversas razões: sua relevante temática (fato histórico); o reconhecimento conquistado em todo o Brasil e no exterior; a procura constante do ator por aprimorar sua atuação durante o tempo de quase uma década no mesmo espetáculo; por ser representante do gênero teatral monólogo, que vem ganhando mais relevo na cena teatral contemporânea; e também por perceber uma produção acadêmica insuficiente sobre processos criativos de trabalhos solos. O primeiro capítulo mostra um breve panorama da maneira como os monólogos eram vistos ao longo da história do teatro, baseado em reflexões de alguns estudiosos, bem como definições de alguns conceitos estruturais deste gênero teatral, suas diferenças entre aparte, solilóquio, espetáculo solo e *stand-up* e os principais recursos técnicos empregados. O segundo capítulo aponta algumas características do contexto histórico-cultural carioca e brasileiro na primeira década do século XXI, acompanhadas de uma fortuna crítica selecionada que avaliou a repercussão desse trabalho solo entre críticos teatrais, jornalistas, professores e pesquisadores das artes cênicas. A análise do processo criativo do espetáculo solo, baseado no texto do dramaturgo italiano Dario Fo, levou em consideração a escolha da peça e do assunto abordado, a tradução/adaptação para o português e a realidade brasileira, o período de ensaios (improvisações, técnicas utilizadas, dificuldades e facilidades enfrentadas) e as alterações que foram acrescentadas durante as centenas de apresentações.

Palavras-chave: Trabalho Solo. Teatro Performático. Narrativa Física.

ABSTRACT

This paper presents the results of the investigation of the creative process of the play “A descoberta das Américas” (“The discovery of the Americas”) and outbreaks were the drama, the narrative structure of the show and the resources used by actor Julio Adrião.

The choice was for several reasons: its thematic material (historical fact) ; recognition won in Brazil and abroad; the constant search for the actor improve its performance during the period of nearly a decade in the same spectacle ; to be representative of the theatrical monologue genre, which is gaining more importance in the contemporary theater scene ; and also to realize an insufficient scholarship on creative processes of solo works. The first chapter provides a brief overview of how the monologues were seen throughout the history of theater, based on reflections of some scholars as well as definitions of some structural concepts of this theatrical genre, their differences aside, soliloquy, solo show and stand -up and the main technical resources employed. The second chapter points out some features of Rio's historical and cultural context and Brazil in the first decade of this century, accompanied by a selected critical fortune that evaluated the impact of this solo work among theater critics, journalists, teachers and researchers of the performing arts. The analysis of the creative process-man show, based on the Italian playwright Dario Fo's text, considered the choice of the piece and the subject matter, the translation / adaptation to Portuguese and Brazilian reality, the period of testing (improvisations, technical used, difficulties faced and facilities) and the changes that were added during the hundreds of presentations.

Keywords: Solo Work. Performative Theater. Phisic Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 01 – Esquema gráfico de tradução – Pavis.....	49
FIG. 02 – Explorando o espaço vazio.....	53
FIG. 03 – A descoberta do ouro.....	58
FIG. 04 – Partitura de pajé ou índio.....	62
FIG. 05 – Mímica de índio em agonia.....	67
FIG. 06 – “Lazzo” da costura.....	69
FIG. 07 – Fumando maconha.....	71
FIG. 08 – O mergulho.....	76
FIG. 09 – Imagem de Cristo crucificado.....	81
FIG. 10 – Mariana Jacques em “Flicts”	85

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 - UM ATOR EM CENA – BREVE ANÁLISE HISTÓRICA	14
1.1 - Diferenças existentes no gênero monólogo	18
1.2 - Recursos técnicos	26
2 – CONTEXTUALIZAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA	30
3 - O PROCESSO CRIATIVO	46
3.1 – Texto original/tradução/adaptação.....	48
3.2 – Espaço vazio – o palco nu	52
3.3 - Narração	56
3.4 – <i>Lazzo</i>	65
3.5 - Repetição	69
3.6 - Pessoalidade.....	71
3.7 – Ritmo, pausas e quebras.....	73
3.8 – Citações do mundo contemporâneo para produzir efeitos cômicos.....	77
3.9 – Comunicação com o público.....	79
3.10 – Oficina solo narrativo	82
3.11 – Reflexões e alterações na trajetória do espetáculo.....	85
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
5 - REFERÊNCIAS	92
6- ANEXOS	97
7 - APÊNDICES	131

APRESENTAÇÃO

Não me considero exatamente um palhaço, mas me vejo próximo do bufão. Minha poesia é mais escatológica. Valorizo o lado sujo da comicidade. (Júlio Adrião)

Este texto apresenta o resultado da investigação do processo criativo da peça “A descoberta das Américas”, cujos focos foram a dramaturgia, a estrutura narrativa do espetáculo e os recursos utilizados pelo ator Júlio Adrião. A escolha se deu por diversas razões: sua relevante temática (fato histórico); o reconhecimento conquistado em todo o Brasil e no exterior; a procura constante do ator por aprimorar sua atuação durante o tempo de quase uma década no mesmo espetáculo; por ser representante do gênero teatral monólogo, que vem ganhando mais relevo na cena teatral contemporânea; e também por perceber uma produção acadêmica insuficiente sobre processos criativos de trabalhos solos.

O interesse sobre essa temática surgiu inicialmente no próprio exercício profissional como ator e produtor cultural de alguns grupos teatrais dos quais fui integrante nos últimos vinte anos em Belo Horizonte. O fato de ser um frequentador assíduo de eventos teatrais e culturais tanto na capital mineira quanto no eixo Rio-São Paulo também pode ser considerado. Essa curiosidade se intensificou em meados da década passada quando houve a oportunidade de assistir a dezenas de espetáculos solos no Brasil a fim de produzir uma mostra inédita do gênero em Belo Horizonte, mostra essa que, embora aprovada pelas leis de incentivo, não teve captação suficiente de recursos para sua realização. Então surgiram diversos questionamentos e inquietações a respeito do assunto: Quais as principais diferenças e semelhanças entre monólogos? Os espetáculos solos são considerados monólogos? O crescimento de espetáculos solos é apenas uma tendência ou seria resultado de sua consolidação no mercado ou mesmo uma resposta à mera falta de espaço específico para o teatro? Quais são as potencialidades e as fragilidades que norteiam os espetáculos solos contemporâneos? São questões que serão tratadas no decorrer desta pesquisa a fim de expandir e aprofundar o entendimento sobre esse gênero teatral.

Cabe constatar que a montagem do referido espetáculo é um exemplo raro de longevidade e sucesso, uma vez que está em cartaz desde 13 de setembro de 2005 até os

dias atuais com temporadas regulares, chegando o protagonista a receber, no mesmo ano da estreia, o prêmio Shell de melhor ator. Segundo dados da produção do espetáculo, esse trabalho já percorreu 100 cidades do país com público total superior a 150 mil espectadores, perfazendo mais de 600 apresentações em quase todos os estados brasileiros (exceto Tocantins, Amapá e Roraima), além de 15 cidades no exterior em países como Inglaterra, Itália, Espanha, Portugal, Cabo Verde, Angola, Moçambique, Macau e Chile. Em 2012, o espetáculo representou o Brasil em Londres, no “CASA Latin American Theatre Festival” e também no “FITO – Festival Internacional de Teatro” da cidade de Ourense, na Espanha. Em Portugal, esteve na “Mostra Luso-Brasileira” (em Coimbra), no “Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica” (FITEI) e no “Festival MITO”, realizado na cidade de Oeiras. Já em Santiago do Chile, também em 2012, a peça foi apresentada pela primeira vez em espanhol.

No capítulo inicial deste trabalho, apresentar-se-á um breve panorama da maneira como os monólogos eram vistos ao longo da história do teatro, baseando-se o autor em reflexões de especialistas das Artes Cênicas. As diversas conceituações do monólogo, suas diferenças entre aparte, solilóquio, espetáculo solo e *stand-up* e os recursos técnicos mais comumente empregados também serão explicitados para elucidar as características estruturais do gênero.

Para evitar ruídos de entendimento no transcorrer desta dissertação, optei por um posicionamento pessoal sobre os conceitos adotados do gênero monólogo. Dessa forma, monólogo será tratado como gênero e como peça de uma só personagem. Trabalhos solos serão considerados como um conceito genérico e mais amplo, podendo ser tanto monólogos quanto espetáculos solos. Já espetáculos solos serão caracterizados como peças de um mesmo artista interpretando mais de uma personagem. Quanto aos outros conceitos (aparte, solilóquio, *stand-up*) serão pouco citados ou abordados posteriormente.

No segundo capítulo, uma breve contextualização cultural da primeira década do século XXI no Brasil e uma fortuna crítica sobre este trabalho solo serão exploradas a fim de aprofundar-se na investigação sobre as percepções da crítica especializada e dos pesquisadores teatrais, abordando sua temática, seu contexto histórico, a atuação de Júlio Adrião, assim como as potencialidades e fragilidades da peça como produto cultural.

Ao longo da pesquisa, três características relevantes do gênero serão expostas para discussão em seus diversos aspectos: linguagem; recursos técnicos e narração.

O processo criativo da peça “A Descoberta das Américas”, baseado no texto do dramaturgo italiano Dario Fo, será investigado no terceiro capítulo, levando em consideração a escolha da temática, a tradução/adaptação para o português e a realidade brasileira, o período de ensaios (improvisações, técnicas utilizadas, dificuldades e facilidades enfrentadas) e as alterações que foram acrescentadas ou excluídas durante as centenas de apresentações.

Nos anexos, constarão breves biografias do ator Júlio Adrião e da diretora italiana Alessandra Vannucci, entrevistas inéditas com a dupla criadora e a reprodução do texto da peça com rubricas do pesquisador a partir do vídeo gravado em 2012. Outros complementos são dois apêndices: as anotações que fez o autor deste trabalho como ouvinte da oficina ministrada por Adrião em Belo Horizonte, em julho de 2013, sobre o seu método de trabalho “o ator e o solo narrativo” e um resumo histórico de monólogos brasileiros que considero representativos com dados consultados de diversas fontes.

A metodologia utilizada apresenta-se não apenas como teórico-histórica senão também como analítico-crítica, baseada em uma revisão bibliográfica do gênero com variados materiais sobre o assunto, coletados em livros especializados, na mídia impressa e eletrônica, além do acesso à gravação integral do vídeo da referida montagem cênica.

As entrevistas com o ator e a diretora foram parcialmente aproveitadas do apêndice da pesquisa de mestrado elaborada pela atriz Melize Zanoni com detalhamento sobre o início do processo criativo em junho de 2007. Novas entrevistas com Adrião e Vannucci foram realizadas em setembro de 2014 para averiguar quais são as suas atuais percepções do referido espetáculo, da linguagem teatral e dos trabalhos solos contemporâneos.

Cabe esclarecer que “A Descoberta das Américas” foi assistida pelo pesquisador em apresentações nas duas edições do “Festival Internacional de Teatro” de Belo Horizonte na década passada e na sede da Funarte/MG em julho de 2013. Além disso, a produção do espetáculo disponibilizou amplo material como *releases*, cópias de publicações pela mídia e vídeos.

1 – UM ATOR EM CENA – BREVE ANÁLISE HISTÓRICA

Segundo Sarrazac (2002, p. 122), o monólogo é uma espécie de forma primeira do teatro. Uma das chaves para essa constatação do professor e dramaturgo francês foi o uso da palavra rapsodo, que era o nome dado àqueles que viajavam de cidade em cidade para cantar poesias e, principalmente, os fragmentos extraídos da “Ilíada” e da “Odisseia”, de Homero.

O ator ambulante, que levava sua arte declamatória e cantada a todo lugar, teve sua retomada durante a Idade Média com os menestréis, que se apresentavam ora individualmente ora em jograis, passando a incluir instrumentos musicais em seus recitais. Ryngaert estabelece uma breve análise a respeito desse teatro de improviso e de feira da Idade Média:

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).

O professor e pesquisador Jean Lauand, especialista em História da Educação Medieval da USP, afirma em seu texto (LAUND s/d, p. 34) que um tipo específico de monólogo (“composição para-teatral do gênero mime”) era também muito apreciado na Idade Média, especialmente no século XIII. Ele cita o monólogo “O Pregão das Ervas”, de autoria de Rutebeuf (?-1285), que procurava ridicularizar o discurso do vendedor malandro que atribuía poderes mágicos às suas ervas. Na peça, o camelô narra suas peripécias e aventuras, discrimina as enfermidades que suas plantas curam e promete prodígios sexuais. No fim do espetáculo, o produto é oferecido à plateia por preço muito acessível. Nessa época, o teatro era muito popular e realizado de forma improvisada nas praças e nas feiras. Havia também interação, pois o público participava respondendo às perguntas do vendedor. Para Lauand, que traduziu o texto de forma resumida para o português e procurou uma fluência no discurso popular do bufão, existem grandes potencialidades de interpretação para que um ator utilize dessa composição satírica e sem métrica.

Há que se inserir também neste contexto Gil Vicente (1465-1536?) que, além de poeta, é considerado o primeiro grande dramaturgo português. O seu trabalho inicial mais conhecido foi a peça em castelhano “Auto da Visitação”, também chamada de “Monólogo do Vaqueiro”. Segundo Vasconcellos (2009, p. 34), os autos eram designações genéricas para qualquer tipo de peça durante a Idade Média em Portugal. De acordo com informações retiradas do *site* “Wikipedia” sobre Gil Vicente, essa representação, ocorrida na noite de 08 de junho de 1502, foi apresentada nos aposentos da rainha D. Maria, consorte de Dom Manuel, para celebrar o nascimento do príncipe (o futuro D. João III) e é considerada o ponto de partida da história do teatro português. Esse auto, também encenado e interpretado pelo próprio autor, continha referências religiosas, mas numa perspectiva profana.¹

Ryngaert (1998, p. 170) afirma que o monólogo é uma forma de se reconciliar com as tradicionais “falações”, esse tipo de intervenção artística em que o ator se dirige diretamente ao público sem o auxílio de uma ficção pré-estabelecida e calcada num “falso improvisado”. O melhor exemplo desse tipo de intervenção seria o trabalho desenvolvido pelo ator e dramaturgo italiano Dario Fo e, na atualidade, poderíamos considerar os humoristas da chamada *stand-up comedy* como os continuadores desse procedimento. Talvez seja por esse motivo que os atores contemporâneos que realizam trabalhos solos possuam geralmente essa capacidade de recitar fragmentos “despregados”, “descosturados”, “remendados” com liberdade para reexplorar a interpretação. O pesquisador francês complementa:

Estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto, a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessionalário menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores. (RYNGAERT, 1998, p. 82).

Os monólogos passaram a ser utilizados como parte das peças na Inglaterra, no período elisabetano (1558-1603), época promissora para as artes do país, especialmente

¹ *Site* Wikipedia.org.br. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gil_Vicente>. Acesso em: 28 nov. 2014.

na literatura e no teatro. O *site* “Wikipedia” em seu verbete “teatro isabelino”, informa que William Shakespeare, em suas dezenas de peças, construiu assim várias linhas de tramas, alterando a ideia do protagonista. Suas personagens passam a enfrentar conflitos mais complexos que de costume utilizando-se desse mote teatral. O dramaturgo aproveitava-se dos monólogos como forma de justificar, diante do público, os conflitos internos.²

Desde então, o monólogo foi se caracterizando como um ato expressivo individual que nasce da separação do coletivo. Para Pavis (2008, p. 247), “o teatro realista ou naturalista só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional”. Por isso, ele considera que solilóquios, apartes e fragmentos narrativos foram inseridos na dramaturgia em algo atípico como confissões internas, crises existenciais, sonambulismo, sonhos, embriaguez e momentos de loucura.

Para os pesquisadores franceses Hausbei e Heulot, que escreveram o texto sobre monólogo no livro “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, organizado por Sarrazac (2012, p. 115), a estrutura dramática tradicional foi construída a partir do diálogo e do conflito. O monólogo sempre foi visto como um recurso à parte que denota uma interrupção nessa cadeia dialética da ação e passa a comunicar informações que escapam do ato enunciativo, trazendo à tona, por exemplo, o estado interior da personagem, suas disfunções com falas desarticuladas, fragmentadas e convulsivas que podem significar a impossibilidade do diálogo:

A partir do século XIX, o drama abre-se progressivamente às problemáticas do social e do íntimo que extrapolam necessariamente o conflito interpessoal, acolhendo em seu seio um volume de enunciados que não encontram lugar no diálogo. Nessa nossa configuração, o monólogo muda de status e torna-se o espaço aberto de uma fala em busca de um interlocutor ou o universo fechado de uma comunicação impossível. Essa mudança de paradigma ataca progressivamente o drama em suas raízes. O monólogo é hoje uma forma nevrálgica da conversação que confina com os limites do silêncio ou se esvai num fluxo de fala cuja retórica dá lugar a uma musicalidade que outro parece interromper de maneira quase arbitrária. (SARRAZAC, 2012, p. 116).

² *Site* wikipedia.org.br. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_isabelino>. Acesso em: 20 set. 2014.

Em meio à desconstrução do diálogo dramático e da consolidação do teatro narrativo, os trabalhos solos passaram a explorar progressivamente o hibridismo linguístico e a fragmentação discursiva (RYNGAERT, 1998). Como exemplos, temos longos monólogos em forma de conversas, uso específico do silêncio e do não dito, a presença insistente da voz do narrador, pontos de vista diferentes sobre a mesma situação ou uma conversa direta do solista com os espectadores com um objetivo específico, quebrando a quarta parede, sem receios.

Hausbei e Heulot afirmam ainda que Brecht utilizou-se da estrutura dos monólogos para estabelecer comentários com a plateia, transformando-se numa ferramenta didática que direciona os atores a partilharem abertamente determinadas atitudes com o público. Essa interrupção não foi utilizada para o isolamento da personagem, mas como um recurso do distanciamento através da musicalização em forma de *songs*, que criam um caráter meditativo e moralizante e provocam um juízo crítico do espectador. “O monólogo redescobre em Brecht sua natureza épica e sua função de comentário, ajudando o espectador a constituir seu ponto de vista sobre a fábula” (SARRAZAC, 2012, p. 117).

Para eles, o crescimento do monólogo no teatro contemporâneo e essa tendência do monólogo a suplementar o diálogo interpessoal revelam um sintoma de reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo, propiciando autonomia à voz de cada um e operando a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época. Concluem dizendo que é uma forma de expandir o teatro fazendo os monólogos dialogarem:

No drama contemporâneo, a vontade de traduzir os pensamentos em estado nascente, de exprimir uma interioridade, leva a abandonar a estrutura dialogada sob o impulso do fluxo verbal. [...] Quando o personagem não consegue mais se livrar de um discurso do qual perde o controle, o mergulho na solidão torna-se completo. [...] O monólogo se estilhaçou nessa psique múltipla. [...] Enquanto o personagem se dissolve na fala que o atravessa mais do que o constitui, o monólogo torna-se uma lufada da língua, uma respiração estreitamente ligada ao corpo. O falatório transpõe para o teatro a fala oralizada inscrita no cotidiano que transcende ao invocar as falas múltiplas do mundo. [...] Assim, quando o monólogo torna-se um conjunto de um texto projetado para o público, o diálogo extrapola o espaço da cena onde o intercâmbio não é mais possível para procurar na plateia um interlocutor direto; o status do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral. O drama perde sua ancoragem intersubjetiva para encontrar outros pontos de apoio, alternâncias, como uma respiração. (SARRAZAC, 2012, p. 118-119).

Ryngaert (1995, p. 102) constata que o monólogo pode ser visto como um diálogo interior, mas também como um diálogo “com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público, na medida em que o ator define seus apoios de representação e que toda fala, no teatro, busca seu destinatário”. Diz ainda que as escritas dramáticas dos últimos tempos contribuem para confundir as definições de monólogos e diálogos em grandes categorias, provocado pela diversidade estética e pelas pesquisas cênicas atuais:

Assistimos a um grande retorno do monólogo em todas as suas formas, quando ele parecia definitivamente classificado no rol das convenções empoeiradas. Assim, há textos constituídos de monólogos sucessivos. [...] Outros alternam diálogos cerrados e longos monólogos. [...] Quanto ao diálogo, ele foi como que renovado por experiências de entrançamento e entrecruzamento [...] que se afastam muito do estrito diálogo alternado em que as réplicas se assemelham a jogadas de pingue-pongue. Essas construções complexas tornam ainda mais úteis um trabalho sobre enunciação, cujos primeiros objetivos são identificar emissores e destinatários. (RYNGAERT, 1995, p. 103).

Em seu livro “Teatralidades Contemporâneas”, Sílvia Fernandes (2010, p. 153-155) comenta que as formas já estabelecidas do drama relacionadas ao diálogo, ao conflito, à definição das personagens e às ações começaram a ser postas em dúvida nas últimas décadas, quando as relações entre diferentes enunciados não estavam mais claramente definidas. Os temas se ampliaram com o aproveitamento de abstrações, poemas, romances, roteiros de cinema, fragmentos de falas desconexas, além do uso da tecnologia, para auxiliar ator ou diretor em suas concepções cênicas. As peças teatrais passaram, então, a desafiar generalizações, passaram a questionar as próprias estruturas conhecidas. Em meio a essa profusão de mudanças, as propostas e experimentações dos espetáculos solos também foram contaminadas, fortalecidas pela exploração do texto teatral narrativo contemporâneo, reflexo de um mundo cada vez mais complexo e difícil de mapear.

É relevante compreender que, embora o termo monólogo seja constantemente citado, o foco principal desta dissertação está direcionado para as características do espetáculo solo em sua concepção contemporânea. Essas necessárias diferenciações serão elucidadas no item a seguir.

1.1 - DIFERENÇAS EXISTENTES NO GÊNERO MONÓLOGO

O conceito original da palavra monólogo vem do grego *monologos*. O nome é composto pelos radicais gregos (um) + logos (palavra ou ideia), por oposição a dia (dois, ou através de) + logos. Monólogo pode ser classificado, à primeira vista, como fala de que o outro não participa e, se o outro participa, transforma-se em diálogo (PAVIS, 2008:247). A pesquisadora argentina Nerina Dip define o monólogo como:

Uma estrutura linguística complexa que se caracteriza pelo fato de que sua realização é feita por uma voz só, que é 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. Pelo fato de não existir intercâmbio verbal, o discurso monológico funciona como um único marco de referência. (DIP, 2005, p. 25).

Para Pavis (2008, p. 247), o monólogo “revela a artificialidade da representação teatral e o papel que as convenções desempenham para o bom funcionamento do teatro”. Esse gênero transforma-se em texto no limite, uma vez que a atuação direciona o texto para sua máxima materialidade verbal e corporal para compor a escritura cênica. Pavis (2008, p. 248) ainda afirma que a força do monólogo reside na comunicação direta com o espectador ao convidá-lo a ser cúmplice, *voyeur* e/ou ouvinte, já que sua estrutura não permite uma resposta do outro, do interlocutor. Ao mesmo tempo, revela a inverossimilhança e debilidade do monólogo. Exige-se um diálogo constante com o espectador para que aceite a representação teatral de forma consciente, para que se produza uma recepção que integre o jogo inteiramente teatral do monólogo.

Já Dip (2005, p. 98) entende que o monólogo costuma ser questionado por especialistas ao apresentar um discurso sem interlocutor e sem sentido, uma vez que a personagem não se comunica com suas palavras para outra personagem, independentemente de estar ou não presente fisicamente. A pesquisadora argumenta que é uma maneira superficial de compreensão. Ela considera que o monólogo teatral é uma forma potencial de diálogo entre uma personagem e seu interlocutor, mesmo sem a troca convencional de falas, e esse interlocutor é o público. O diálogo, considerado essencial para a linguagem teatral, se faz diretamente com o público.

Segundo o “Dicionário de Teatro”, de Pavis (2008, p. 366), o solilóquio vem do latim *solus* e *loqui*, falar. Ou seja, é geralmente visto como discurso de alguém consigo mesmo. O filósofo e escritor Agostinho de Hipona (354-430), mais conhecido como Santo Agostinho, criou a palavra latina *soliloquium* (solilóquio) para designar seus monólogos, escritos como forma de arrependimento da vida mundana que levou na

juventude, acrescidos de reflexões filosóficas e teológicas sobre a condição humana. A respeito do solilóquio, Pavis complementa afirmando que:

O solilóquio, ainda mais que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem. (PAVIS, 2008, p. 367).

Esse conceito inicial ainda permanece. O solilóquio atualmente é caracterizado por abordar o mundo interno da personagem que se encontra só em cena, com suas observações e reações frente a diversas situações. Pode ser uma reflexão sobre um fato, um relato ou uma tomada de decisão. Ao verbalizar seus pensamentos e emoções, um dilema interno em voz alta, esse momento da personagem se destaca do texto de forma autônoma e provoca uma quebra no âmbito do drama.

Vasconcelos (2009, p. 162) e Pavis (2008, p. 367) citam o clássico exemplo do solilóquio, em “Hamlet”, de Shakespeare, quando o protagonista começa sua longa fala intimista, questionando a existência:

Ser ou não ser – eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra o mar de angústias e combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; só isso. E com o sono – dizem – extinguir dores do coração e as mil mazelas naturais a que a carne é sujeita; eis uma consumação ardentemente desejável. Morrer – dormir – Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! Os sonhos que não de vir no sono da morte quando tivermos escapado ao tumulto vital nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão que dá à desventura uma vida tão longa. (SHAKESPEARE, 2007, p. 52).

No referido dicionário, organizado por Jacó Guinsburg (2006, p. 279), são citados ainda exemplos de solilóquio do teatro nacional no período do Romantismo, como no texto “Antônio José” ou “O Poeta e A Inquisição”, de Gonçalves de Magalhães, em que consta o uso do recurso na primeira cena do segundo ato e no final de peça, e também nas obras de “Qorpo Santo”, nas quais personagens que se valem desse recurso em verdadeiros fluxos de pensamento.

O aparte, segundo Guinsburg (2006, p. 35), consiste num comentário feito pela personagem e não ouvido pelas outras personagens em cena, como se estivesse sozinha e sem a intenção de afetar alguém com o seu discurso. O aparte facilita o entendimento da plateia sobre a real intenção da personagem. Essa intervenção estratégica é mais breve e

possui menor nível de organização que o solilóquio. O seu uso já era percebido no teatro renascentista, em Shakespeare, no Classicismo francês e principalmente nos melodramas. Tornou-se mais conhecido por ser muito utilizado por autores cômicos, estabelecendo contrastes e contradições que só o público percebe. Pavis argumenta que o aparte é diferente do monólogo por constituir um discurso distante e breve do diálogo:

O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido por acaso pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público. (PAVIS, 2008, p. 21).

De acordo com o “Dicionário de Teatro”, o recurso do aparte é pouco utilizado atualmente:

Com a evolução da arte de representar, o aparte foi sendo substituído pelos recursos expressivos do ator como com o uso do gesto e da máscara facial. Desde então, seu recurso ficou restrito a efeitos cômicos na forma de pequenas tiradas irônicas geralmente endereçadas à plateia. (VASCONCELOS, 2009, p. 27).

O aparte, quando é direcionado para a plateia, procura sua cumplicidade imediata e possui uma capacidade autorreflexiva como o monólogo, já que nos permite conhecer a verdadeira intenção da personagem, uma vez que ninguém engana a si mesmo, segundo a convenção teatral. No “Dicionário do Teatro Brasileiro” (GUINSBURG, 2006, p. 35), ainda se menciona que dramaturgos brasileiros como Martins Pena, Artur Azevedo, Ariano Suassuna, Millôr Fernandes, Oduvaldo Vianna Filho e autores recentes do teatro besteirol costumam utilizar esse tipo de estratégia para provocar risos nas plateias.

Nos diversos dicionários específicos consultados, não foi localizada a definição de *stand-up*. O termo mais próximo, que é uma espécie de subgênero, é o verbete *one-(wo)man show* que Pavis define a seguir:

Espetáculo interpretado por uma única pessoa que faz uma ou várias personagens. É também um espetáculo de extensão limitada, centrado frequentemente numa personagem. Emprestado do music-hall (show com bebidas), o termo é frequentemente (sic) depreciativo quando aplicado ao teatro, pois não se associa a ele um processo completo de trabalho teatral, e sim o limita a um recital de canto ou de variedades. Isto é que explica que a noção seja às vezes recusada por artistas de teatro. (PAVIS, 2008, p. 208)

Em consulta ao *site* “Wikipedia”, localizou-se o conceito de *stand-up comedy*.³ As informações descritas a seguir foram adaptadas do texto descritivo no endereço eletrônico sobre o assunto. É um termo inglês para um show de humor com um artista solo, de cara limpa, despido de maquiagem, personagens ou figurinos, usando um traje comum e adaptável para diferentes espaços que tenha geralmente um pequeno palco.

O comediante costuma contar piadas próprias como também relatar suas observações sagazes a respeito do seu cotidiano e do mundo com uso constante de sátiras, paródias e metáforas com inesperadas quebras de ritmo, munido apenas de um microfone em cena. É um tipo de espetáculo muito em voga na Inglaterra e Estados Unidos. Foi adaptado para o Brasil como “comédia em pé”. Esse tipo de trabalho solo é anarquista por causa de sua vocação para provocar perturbação. O comediante tende a fazer gozação a partir de temas como sexo, política, religião, costumes, gênero e questões raciais de maneira “politicamente incorreta”. Qualquer bobagem pode se transformar em piada.

A partir dos anos 60, diversos artistas norte-americanos tornaram populares esses tipos de trabalho solo. O hoje apresentador David Letterman, Woody Allen e atores como Jim Carrey, Whoopy Goldberg, Billy Cristal, Bill Cosby, Richard Pryor, Ray Romano, Dana Carvey, Robin Williams e Eddie Murphy começaram suas carreiras fazendo apresentações solos em bares e pequenos teatros.

O gênero foi adaptado para o Brasil por José Vasconcelos, na década de 70, utilizando o termo *one man show*, mas ampliando suas possibilidades ao introduzir a interpretação de personagens, criação de cenas mais elaboradas e inclusão de números musicais. Chico Anysio e Jô Soares popularizaram o gênero nos seus shows ao vivo e na abertura de seus programas televisivos.

Com o advento da globalização, da massificação da tecnologia e da TV a cabo, o *stand-up comedy* passou a ser mais conhecido no Brasil através do programa norte-americano *Saturday Night Live*, como também do seriado *Seinfeld*, escrito e interpretado por Jerry Seinfeld, que se tornou um ícone cultural representativo dos anos 90.

No Brasil, o número de humoristas de *stand-up* cresceu de forma geométrica na última década. Além do palco em bares e teatros, eles passaram a utilizar muito

³ Site [wikipedia.org.br](http://pt.wikipedia.org/wiki/comédia_stand-up). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/comédia_stand-up>.

intensamente a internet, as mídias sociais, bem como a mídia tradicional (TV, rádio e jornais impressos). São Paulo foi a cidade que mais abriu espaço para a nova geração de comediantes e acabou por disseminar essa novidade por todo o Brasil. Rafinha Bastos, Marcelo Mansfield, Danilo Gentili, Marco Bianchi, Marcelo Adnet são alguns desses artistas que se sobressaíram na primeira década do século XXI e continuam em plena atividade.

Destacou-se também o espetáculo de humor *Terça Insana*, criado em outubro de 2001, pela atriz, autora e diretora Grace Gianoukas, em São Paulo. Esclareço que diversas informações a seguir foram consultadas nos textos disponíveis no *site* oficial desse projeto cultural.⁴

Esse show utilizou da estratégia de se apresentar em lugares inexplorados no mercado cultural paulistano em um dia alternativo da semana com pouquíssimas opções de lazer à noite, além de dar oportunidade a muitos artistas novatos. Tamanha aceitação acabou ampliando o alcance do trabalho para apresentações em turnês nacionais e internacionais. Gravações oficiais de cenas gravadas em DVD e disponibilidade de acesso gratuito a trechos das cenas na internet foram alguns dos recursos que ajudaram a popularizar o projeto. Esse trabalho de humor, com alternância de diversos esquetes com um ator em cena com duração entre 10 e 20 minutos, se manteve em cartaz por mais de dez anos ininterruptos e realizou sua última temporada com turnê nacional em 2014 e 2015. Notícias recentes na mídia nacional apontam que *Terça Insana* poderá se transformar em um programa da TV aberta. Nota-se atualmente que o formato *stand-up* já possui um público fiel no Brasil, com grande repercussão no público jovem e constante interação com as mídias sociais.

Dessas definições introdutórias, chamo a atenção para o espetáculo solo teatral que será um dos termos usados com mais frequência no desenvolvimento deste estudo. Segundo Dip (2005, p. 24), é um conceito abrangente que incorpora monólogo, solilóquio e aparte, e está intrinsecamente ligado ao seu formato estrutural. O monólogo, porém, apresenta uma relação dialógica própria com peças compostas para vários atores. Isso

⁴ Site [wikipedia.org.br](http://tercainsana.virgula.uol.com.br/). Disponível em: <<http://tercainsana.virgula.uol.com.br/>>.

Acesso em: 20 nov. 2014.

ocorre pelo fato de as personagens conversarem entre si, porém na voz e no corpo de um mesmo ator. Ser representado por um intérprete não impede de escolher, sem hierarquia, um formato que contém outro. Ou seja, pode-se utilizar o discurso do monólogo como estratégia das personagens ali situadas e, em outros momentos, empregar o diálogo da mesma maneira de um texto representado por vários atores. Num monólogo, as falas só possuem um interlocutor: o público. Apenas uma voz, na boca de uma personagem, serve de ponte entre palco e plateia. Isso se dá pela impossibilidade estrutural de o monólogo ser oferecido a outro personagem, exceto o espectador. A autora justifica porque adotou esse procedimento em sua conceituação:

É apropriado pensar que as classificações resultam insuficientes para definir fenômenos dinâmicos, e isso se agrava, pois no caso que nos ocupa se observa uma tendência do teatro contemporâneo a questionar os limites de linguagens. Portanto a delimitação que proponho leva em conta essa situação de hibridiz própria das manifestações espetaculares, mas ao mesmo tempo procura distinguir as particularidades das modalidades com a ideia de poder compreender e apreender a configuração do formato estudado. (DIP 2005, p. 25).

O espetáculo solo procura evidenciar a capacidade do ator de mostrar simultaneamente uma situação dupla no palco: a presença real e efêmera em contraste com o virtual e com o imaginário. Quer dizer, o ator emprega o monólogo como discurso estratégico, sem deixar de usar também o diálogo. Podem aparecer diversas cenas em que várias personagens dialogam entre si ou diretamente com o público. Pavis procura definir melhor essa percepção:

Na prática teatral contemporânea, o ator não remete mais sempre a uma pessoa verdadeira, a um indivíduo formando um todo, a uma série de emoções. Não significa mais por simples transposição e imitação; constrói suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de partes do seu corpo (neutralizando todo o resto): as mãos que mimam uma ação inteira, boca unicamente iluminada com exclusão de todo o corpo, voz do narrador que propõe enredos e representa sucessivamente vários papéis. (PAVIS, 2008, p. 55).

Dip, porém, defende uma visão mais ampla da potencialidade do espetáculo solo, o que permite constatar que esse formato peculiar se adaptou às práticas cênicas contemporâneas:

O monólogo rompeu com a ideia de diálogo, isolando determinadas falas, instalando novos territórios e estéticas, dando às formas tradicionais de expressão artística um novo contexto e sentido. Esses aspectos, ora isolados, parecem ter se misturado resultando numa profusão de novos significados e desdobramentos que nos exigem atenção para compreendermos sua condição enquanto “evolução” da escrita dramática, uma vez que, tanto em nível de conceito quanto em nível de prática, o monólogo advém do teatro grego, por ser uma expressão dada na relação entre aquele que fala (conta uma história) e o sujeito que acompanha o percurso do herói. (DIP, 2005, p. 127).

O espetáculo solo mostra-se como uma evolução do gênero monólogo na cena teatral contemporânea por englobar outros termos estruturais e por ser um conceito que se aproxima das produções recentes de artistas solos.

1.2 - RECURSOS TÉCNICOS

Nerina Dip, em seu estudo conceitual sobre o gênero teatral monólogo que usou os espetáculos solos como principal referência, elencou algumas peculiaridades dos trabalhos solos: a noção da personagem; o despojamento cenográfico; o uso dos objetos; a dramaturgia e a narração.

Para Dip (2005, p. 38), no espetáculo solo, “a personagem possui uma dupla natureza, um corpo e uma função narrativa, de carne ou de papel”. Prova cabal disso são os traços que definem a narração de uma personagem que, nos solos, mostram-se intrinsecamente ligados e misturados com os do próprio ator. No solo, com os muitos personagens, cria-se uma aparente desintegração, mas, com a assimilação do jogo de representação, o público passa a perceber personagens diferentes em um mesmo corpo:

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).

Desse modo, os espetáculos solos se apresentam como um produto cultural que estimula o contato com o público, mas propõe a coexistência de duas lógicas: a fragmentação e a coesão.

Segundo o estudo de Dip, os objetos cênicos passaram a se destacar e foram atribuídos a eles mais funções em produções teatrais contemporâneas enquanto que a percepção do espaço cênico, quando utilizado apenas com finalidade estética-decorativa, perdeu força. Por outro lado, ampliou-se a concepção do cenário mais direcionada à funcionalidade do espetáculo. Dip usa o exemplo dos espetáculos solos que são denominados na Argentina como “teatro da mala”, já que uma mala seria suficiente para transportar toda a cenografia. Essa definição incute a ideia de um ator solitário, carregando seu material de trabalho facilmente transportável e adaptável a diversos palcos, utilizando desses fatores para divulgar e vender o espetáculo com mais facilidade e com mais poder de negociação. Cabe alertar que essa definição (teatro da mala) pode não se adequar a muitos outros trabalhos solos que possuam, por exemplo, um cenário mais complexo para instalar e transportar.

No espetáculo solo, Dip afirma que o uso de diversos objetos pode ser considerado como uma maneira de suprir a ausência do outro ser humano no palco. O objeto não é tratado como forma ou como uma mera decoração cênica. Sua função passa a ser vista como essencial ao espetáculo. De certo modo, os objetos são manipulados e transformados em sujeitos virtuais. Ao não encontrar nenhum interlocutor, o ator do espetáculo solo dirige suas ações ao espaço, ao espectador e aos objetos. O diálogo efetivamente aparece no espetáculo solo, só que o intercâmbio dialógico não se apresenta do modo convencional.

A proliferação de objetos, com suas múltiplas funcionalidades e de atraentes belezas estéticas plenamente acessíveis na sociedade de consumo, divulgados pela publicidade, pela mídia e pela tecnologia, é um aspecto relevante que ocorreu na primeira década do século XXI em todo mundo globalizado. Um exemplo disso são os telefones celulares, que têm seu uso potencializado para quem está sozinho no palco e desejando dialogar com outro em cena. Pode-se afirmar que os objetos cênicos são também fragmentos do mundo cotidiano que são levados ao palco para ampliar seu valor simbólico, além do seu conhecido valor de uso cotidiano.

Outra característica marcante dos trabalhos solos é a narração. No corpo e na voz do único ator em cena, percebe-se a integração da função narrativa e da função representativa. Em um solo, a figura do narrador ultrapassa a debilidade do espaço para se aproximar do espectador como um guia durante o jogo de representação. Ao narrar, o

ator se distancia de suas personagens, conforme esclarece a pesquisadora e professora Maria Helena Werneck:

A figura do narrador é representada por um mesmo ator, de tal forma que as outras personagens solicitam do espectador um trabalho mais exigente no jogo da convenção. [...] O narrador pode ter, no relato, diferentes funções, desde que assuma alguma personagem do relato, ou que comente os fatos (na verdade, em qualquer caso trata-se de uma personagem, mas que é colocado em diferentes espaços da história). A função de narrar supõe uma ruptura das unidades de tempo, espaço e ação e o narrador manipula a localização temporal e espacial da história. Ele dirige a economia e a coesão da história. A função do narrador põe em andamento mecanismos auto-reflexivos que questionam a quarta parede e a ilusão dramática. (WERNECK, 2006, p. 7).

A professora argentina Nerina Dip complementa o quadro a respeito desse traço narrativo muito presente nos solos:

A presença de um só ator abre também a possibilidade de empregar outras ferramentas, ligadas à colocação precedente. Trata-se da função épica, que está vinculada à narração e à plateia. Quando o solo apresenta um relato em que intervêm várias personagens, elas são mostradas umas após as outras; mas é preciso que alguém costure esses retalhos, e a figura do narrador é a que melhor se adequa a isso (ainda que pareça uma ilusão, já que se trata de uma personagem a mais além das já referidas). Mas a figura do narrador, seja sob a pele do ator, ou atrás do véu de uma personagem, é uma ponte que vai do palco à plateia. A dimensão épica, além de didática, é também política, ou ao menos oferece essa possibilidade (DIP, 2005, p. 78).

Quanto à dramaturgia, cabe aqui um breve comentário sobre as grandes transformações estruturais que repercutiram sobremaneira nas escritas dramatúrgicas em geral. Ana Pais (2004) elaborou um estudo em que busca categorizar as diversas práticas dramatúrgicas contemporâneas. Conforme ela assinala, o conceito original de dramaturgia era restrito a um conjunto de técnicas para compor e organizar um texto teatral que perdurou por séculos na história do teatro. Ao longo do século XX, diversas transformações provocaram uma ruptura nesse conceito que, segundo Pais, gerou quatro tipos de práticas: dramaturgias da leitura (encontrar um eixo a partir do texto), do olhar, da performance e do espaço. A professora, crítica teatral e pesquisadora portuguesa entende que a dramaturgia se constitui como um discurso de cumplicidade que se torna visível no momento da representação do espetáculo, mas que é uma parte de todas as escolhas que estruturam o resultado final. Em razão da complexidade em delimitar o termo, Pais compara a dramaturgia como uma hidra com diversas cabeças:

Um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar quer o texto dramático, de um ponto de vista tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que co-existem no seu uso contemporâneo: cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. (PAIS, 2004, p. 21).

Para o pesquisador, esse conceito consegue abarcar as diversas facetas da escrita teatral contemporânea desde a ideia inicial até a adequação do texto à encenação, sem deixar de mencionar os outros elementos como cenários, figurinos, luz e objetos. Hoje, a dramaturgia transformou-se em uma prática bastante flexível, relacionada com a construção do espetáculo, porém não está mais restrita somente ao texto, mas interligada a todos os outros elementos da encenação.

A dramaturgia de solos narrativos na cena contemporânea abarca uma grande diversidade em suas encenações com a utilização de variados elementos cênicos e tecnológicos que procuram gerar mais dinamicidade às apresentações. Na troca com os espectadores, o jogo de representações e de ilusões torna-se mais complexo, em que a realidade e ficção se confundem e se cruzam, provocando uma sobreposição de significados, refletindo o mundo contemporâneo com sua pluralidade, ambiguidade e paradoxos. Percebe-se que a dramaturgia tende a ser menos hierárquica e ordenada e mais fragmentada e caótica. A ideia do texto escrito tende a perder sua força, dando lugar ao roteiro, quer dizer, a um texto que procura se adequar à linguagem teatral a partir de improvisações cênicas e subordinado ao processo criativo. Desse modo, a montagem não tem a obrigação de ser literalmente fiel ao que foi escrito.

Cabe aqui também esboçar alguns apontamentos relacionados à *performance*. Segundo Fernando Amaral Stratico (2013, p. 16), organizador do livro *Performance, Objeto e Imagem* e autor do texto inicial, alguns consideram a *performance*-arte como um tipo de teatro, para outros é uma linguagem específica com elementos próprios, que incluem a teatralidade. Ainda segundo Stratico, a *performance* atualmente apresenta-se como uma manifestação artística, ora polêmica, ora difícil de compreender, talvez pelo seu aspecto obscuro, ou pela recusa em se definir como teatro ou música ou ainda artes plásticas. Ele considera que o espetáculo solo exemplifica bem as manifestações performáticas promovidas pelos artistas de teatro e que o termo monólogo não se adequa

mais a um conceito contemporâneo porque entende que suas características dizem respeito a um outro tipo de atuação. Já no espetáculo solo, ele acredita que a presença pessoal do ator é destacada e ampliada. Por ser um tema complexo e bastante amplo, a intenção é restringir a abordagem nesta dissertação à *performance* teatral propriamente dita do espetáculo solo.

2 - CONTEXTUALIZAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA

Antes de apresentar as avaliações dos críticos teatrais e estudiosos a respeito de *A Descoberta das Américas*, faz-se necessário apontar algumas características do contexto histórico-cultural carioca e brasileiro na primeira década do século XXI.

Em seu texto intitulado “A experiência do monólogo - autoria e construção de si”, Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva (2010, p. 100-122) entende que o perfil dos espetáculos teatrais oferecidos à sociedade brasileira teve uma pequena reviravolta a partir do surgimento da cena alternativa no Rio de Janeiro e São Paulo. Para ela, essa cena que se expandiu nos anos 90 e se consolidou no início do século XXI, foi diretamente afetada pelas alterações ocorridas nas políticas culturais (em forma de editais públicos) que culminaram no modo de se produzir teatro ao privilegiar o aporte financeiro e/ou de captação a grupos já estabelecidos no contexto cultural nacional ou a artistas conhecidos do grande público (artistas midiáticos – que trabalham em emissoras de televisão).

Silva (2010, p. 105) diz ainda que o fechamento de diversos teatros tradicionais (palco italiano) provocou duas reações estruturais diferentes: o aproveitamento de espaços alternativos, dispostos geralmente com poucos lugares e quase nenhum recurso adequado a receber espetáculos de teatro, e o surgimento de grandes teatros modernos e tecnológicos, instalados em *shopping centers* e/ou patrocinados por grandes empresas e corporações. Salvo raras exceções, apenas os musicais, as comédias e *stand-ups* de grande sucesso e os espetáculos de artistas midiáticos ocuparam esses últimos espaços. Ela constata que os espaços alternativos se tornaram, assim, uma das poucas opções para a apresentação dos espetáculos de grupos emergentes e para os solos de atores pouco conhecidos, uma vez que os aluguéis dos grandes teatros eram impraticáveis.

Em um momento econômico promissor no Brasil, apesar das dificuldades de se produzir no mercado cultural, o espetáculo “*A Descoberta das Américas*” estreou em 13 de setembro de 2005, em um espaço alternativo adaptado e nunca utilizado em produções cênicas – uma casa queimada, em ruínas, contando inclusive com tijolos da antiga construção expostos ao redor. Esse ambiente de degradação e simplicidade provocava intencionalmente um incômodo no público, acostumado com o conforto das poltronas e do ar condicionado das salas de teatro em outros locais do Rio de Janeiro. A plateia, restrita a algumas dezenas de lugares, sentava em cadeiras antigas para assistir durante oitenta minutos a um ator descalço em cena com figurino básico (uma calça cinza

esfarrapada e uma blusa branca folgada, com alguns rasgos e de mangas compridas, figurinos que remetem ao período em que transcorre a história) no espaço vazio, sem cenários e com iluminação mínima.

O espetáculo enfrentava a concorrência crescente de outros trabalhos no mesmo formato. A quantidade expressiva de espetáculos solos em cartaz no teatro carioca, especialmente de 2005 a 2007, chamou a atenção da crítica especializada. A variedade de temáticas, com resultados muito diferentes, contando com atores e atrizes, alguns famosos, outros jovens desconhecidos, despertava o interesse do público, porém os críticos se posicionaram de maneira desconfiada e reticente a respeito do atípico fenômeno, com raras exceções.

Diferente dos outros solistas, Adrião estava ensaiando há mais de um ano. O roteiro da história era mais ou menos delimitado:

Então foi diferente dos outros espetáculos que estreiam a toque de caixa praticamente sem ensaios. Eu tinha a meu favor umas cinquenta apresentações feitas para um público durante um ano e um amadurecimento deste processo. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 170).

Bárbara Heliadora, reconhecida crítica teatral carioca, declarou, em entrevista para a revista “Aplauso”, especializada na divulgação de peças cariocas, na edição de novembro de 2007, que o excesso de monólogos em cartaz seria uma consequência (aparentemente negativa) da falta de recursos e investimentos na produção cênica nacional. Heliadora entendia que a distribuição de verbas públicas para o teatro, priorizando espetáculos de baixo custo com uso de critérios mais assistencialistas do que artísticos, impede que se invista em espetáculos com temáticas relevantes, capazes de juntar e pagar um numeroso elenco com equipe técnica qualificada. Partindo dessas constatações, nota-se que o monólogo é apontado pela crítica como um gênero inferior, já que ela entendia que não seria uma escolha principal de um artista se pudesse optar por realizar um espetáculo grandioso e mais representativo, contando com um elenco maior e com mais recursos. Outra questão é relacionar imediatamente monólogo e baixo orçamento. O pouco dinheiro para investir em produções teatrais passou a ser a principal justificativa da profusão de montagens desse gênero.

Silva (2010, p. 110), que fez uma reflexão em seu artigo sobre essa grande quantidade de solos em cartaz, relata que Lionel Fisher, outro crítico de teatro carioca,

associa o fenômeno à comédia, ao teatro comercial de riso fácil. Para ele, grande parte dos espetáculos era de caráter cômico e que essa opção de feitura da montagem resulta da necessidade narcisística do ator brasileiro de ser admirado e aprovado, vendendo sua alma por uma gargalhada. Dessa forma, podemos perceber que a comédia tende a ser vista predominantemente com restrições pela crítica especializada, que se manifesta comprometida por um teatro que privilegia os temas mais complexos e menos escapistas.

Ainda segundo Silva (2010, p. 113), outro aspecto a ser considerado no entendimento das muitas montagens de solos cariocas, na primeira década do século XXI, é procurar estabelecer qual o tipo de público que costuma assistir peças teatrais no Brasil, classificado de forma geral pela mídia como classe média urbana com boa instrução, bem informada e com renda suficiente para consumir produtos e eventos culturais. A diretora Alessandra Vannucci prefere direcionar a questão para algo mais relevante e profundo na relação entre público e teatro:

A elite dos espectadores teatrais é mais uma elite intelectual do que econômica. Uma elite que busca o encontro direto com o ator em carne, nervos, sangue e ossos, no território livre da imaginação e da emoção. Como escreveu Luís Jovet, o teatro é uma "ideia espiritual que se encarna no ser vivo". Teatro tem a ver com liturgia. E não há muito espetáculo na liturgia de qualquer religião que se trate? Bem como num ritual místico, no teatro acontecem encontros impossíveis e se dá vida a seres inexistentes, "comungando" grandes emoções através de "gestos" mínimos. Só que o teatro (para mim) é leigo e mundano: nada de transcendência ou mistério. (VANNUCCI *apud* ZANONI, 2008, p. 168-169).

Alessandra Vannucci acredita que esse gênero teatral que engloba os espetáculos solos e monólogos já se encontra atualmente consolidado no teatro brasileiro:

Sim, consolidado como mercado (incluindo tudo aí, desde o camelô ao stand-up) e também como gênero de pesquisa (entre práticas e teorias). Parece-me muito interessante o solo quando encara a literatura e as possibilidades de vertê-la em cena. No entanto, em muitos casos, acho que o "desejo de montar monólogo" reproduz uma hipertrofia criativa/produziva típica do ator brasileiro que quer fazer tudo sozinho, sem interferência e sem conflitos, então (por exemplo) vem quando a coisa já está montada, me pedir uma "supervisão" que não seria uma "direção". Eu acho um autoengano que prejudica o processo e, para alguns casos, prejudica também o resultado. Como exemplo, as cópias da Descoberta que têm por aí. Para mim, cada processo criativo é uma experiência dialética complexa, conflitante e diversa de qualquer outra. Gênero não é receita de bolo. Sem atrito, não há invenção do fogo. (VANNUCCI, 2014).

Ao estabelecermos uma comparação das características dessas montagens cariocas, além de terem em comum a concentração cênica nas mãos de um intérprete, perceberemos que são exemplos de centralização na criação artística, uma vez que o solista costuma ser autor do próprio texto ou mesmo responsável pela concepção do espetáculo, absorvendo o papel de diretor e mesmo de produtor. Trata-se da aglutinação da figura do diretor, do autor e do ator. Essa centralização nos remete à noção de *performance*, tendência recorrente desde a década de 70, teorizada por autores como Renato Cohen. Formam-se equipes em volta do *performer* com funções subordinadas à concepção, como cenografia, figurino, direção de movimento e, principalmente, a supervisão, função fundamental para viabilizar a criação do espetáculo concentrada na figura do solista.

Quais são as razões ou justificativas que levam um ator ou uma atriz a se interessar na criação de um espetáculo solo? Essa foi uma das primeiras perguntas que a professora argentina Nerina Dip (DIP, 2005, p. 124) formulou em sua dissertação sobre espetáculo solo. Para ela, não significa exatamente a exaltação do individualismo artístico, mas um novo olhar, outra possibilidade expressiva, um desafio, diferente do modo como se trabalha em grupo. Dip ainda diz que um solo pode ser gerado por uma crise em um trabalho em grupo, por uma tensão entre coletivo e individual ou mesmo por uma necessidade de ordem econômica, o que não se pode descartar. Ela aponta outras motivações que podem estimular os atores a montarem um solo:

O solo, como formato, permite a individualização, e, portanto, maior rentabilidade do tempo de trabalho, pois dispensa os acordos que o grupo impõe. Assim, escolher uma forma de trabalho que garanta a máxima produtividade, permite uma eficaz valorização dos recursos humanos. O avanço do sentido individualista do trabalho dissolveu a necessidade de pertencer a um grupo de teatro, e, por isso, os atores optaram ou por estruturas mais flexíveis ou por trabalhar solitariamente. (DIP, 2005, p. 124).

Um ponto a ser considerado é a necessidade do artista de se expressar, de dizer algo que seja desafiador em sua voz e em seu corpo, na interpretação e na narração, como um manifesto individual e que não encontra espaço em outros formatos cênicos. Esse desejo de se arriscar em uma proposta pessoal torna cada espetáculo solo indissociável de quem o representa, tornando-o único e autoral.

Além disso, podem-se acrescentar outros fatores potenciais que estimulam a produção de solos como a facilidade de deslocamento para viagens, um cenário adaptável para diversos espaços, um preço normalmente mais acessível para venda do espetáculo,

uma vez que costuma ser uma produção pequena com poucos integrantes. Entre as vantagens e desvantagens em se montar um trabalho solo na cena contemporânea brasileira, a diretora Alessandra Vannucci aponta diversos caminhos:

Talvez montar um solo mais atenda uma necessidade conjuntural do que ser o resultado de um cálculo: no caso da *Descoberta*, a urgência expressa pelo ator na forma de descompensação (na montagem anterior *Ruzante!* Júlio ensaiava com quatro parceiros de cena) dos procedimentos de criação em equipe. Uma vez montado, um espetáculo solo apresenta inúmeras vantagens. A primeira é da ordem econômica, diz respeito à manutenção do espetáculo no mínimo dos custos de deslocamento e no máximo de disponibilidade, tendo que coincidir com uma agenda só, assim facilitando a circulação. A segunda é da ordem estética. Diz respeito ao inevitável pacto de mútua presença entre ator e diretor para que aconteça o ensaio, que prefigura o inevitável pacto de mútua presença entre ator e espectador para que aconteça a apresentação no sentido da execução plena de uma obra artística. Evidentemente há pacto sempre, mas o caso do espetáculo solo produz (para mim) três relevantes descobertas: a primeira que teatro é encontro para o qual bastam, a rigor, duas pessoas; a segunda que a função da direção é essencialmente prestar atenção ao jogo cênico, uma atenção ampliada que prefigura o interesse dos mais diversos espectadores; a terceira que, por causa disso, a direção funciona como ponte entre palco e plateia, garantindo a não banalização desta relação estética. (VANNUCCI, 2014).

José da Costa, pesquisador teatral, escreveu um ensaio em que apresenta reflexões e comparações minuciosas entre nove espetáculos solos que estiveram em cartaz no Rio de Janeiro em 2006 e 2007: “O Auto-Falante” (Pedro Cardoso), “O Pregoeiro” (Márcio Libar), “Homem Bomba” (João Artigas), “A Alma Imoral” (Clarice Niskier), “O Animal do Tempo” (Ana Kfoury), “Não Sou Feliz, Mas Tenho Marido” (Zezé Polessa), “Eu Sou Minha Própria Mulher” (Edwin Luisi), “Minha Mãe é uma peça” (Paulo Gustavo) e “A descoberta das Américas” (Júlio Adrião).

Costa percebeu dois pontos marcantes desses espetáculos. Para ele, ficou nítida a frontalidade da atuação com discurso direto para a plateia, provocando expectativa de proximidade e pessoalidade no público. Outra característica foi o “arcabouço ficcional de personagens e de fábulas se atenuam quando o/a artista se apresenta em nome próprio ante os espectadores”. (COSTA, 2009, p. 210). O professor aprofunda a seguir suas observações na relação estabelecida entre ator e plateia nesses espetáculos solos exibidos em cartaz naquele período:

É uma atuação predominantemente frontal em relação ao público, ou seja, a remessa direta dos discursos proferidos em cena aos espectadores. A facilidade e a rapidez com que os contratantes-espectadores aderem ao pacto proposto inicialmente demonstram a sua predisposição na direção precisa do

acordo de fidelidade ao esperado. Trata-se de um discurso monológico, internamente fraturado por vozes múltiplas e orientações temporais diversas (“agora recito todos os tempos”). Essas fissuras internas impedem que a fala se constitua como relato de situações totalizáveis e internamente coerentes. Não há sujeito unificado e idêntico a si mesmo. No João que fala, há vários falantes automeados diferentemente pelo enunciador (João Sem-Nome, João Maquinal, João Segunda-Feira e Quarta-feira etc.). Também não se apresentam justificativas causais para a ruptura da unidade subjetiva, com base, por exemplo, em algum distúrbio psíquico do indivíduo. (COSTA, 2009, p. 210).

Essas percepções de José da Costa se aproximam das concepções de Ryngaert e Sarrazac sobre as encenações contemporâneas de trabalhos solos nas artes cênicas. Os discursos costumam ser fragmentados e híbridos, com uso de diversas linguagens costuradas e de variações de tempos e ritmos dinâmicos. E, em alguns momentos, é possível encontrar dificuldades na identificação imediata de uma fala própria a cada personagem que a caracterize. Costa, então, procura esmiuçar o que está além dessas partilhas compartilhadas entre público e solista

O que está em foco são, em grande medida, as partilhas estabelecidas no sensível quanto a quem pode ter acesso à fala, quanto a quem merece ser ouvido, a quem se concede essa possibilidade na sociedade contemporânea. O poder é discutido por meio do cotidiano e da reflexão sobre a identidade, entendida, em muitos dos trabalhos, de forma móvel, em conexão com as posições adotadas pelos sujeitos, e não por qualquer viés essencialista tradicional. (COSTA, 2009, p. 210).

Costa aponta um caminho para se discutir e refletir sobre o poder transformador da crítica social, do sarcasmo diante das adversidades, de uma troca concedida entre ator e plateia em que podem ultrapassar certas barreiras pouco prováveis na correria do dia-a-dia. Pode-se considerar, então, que esses espetáculos avaliados são capazes de apresentarem conteúdo dramático, filosófico e artístico, independentemente de serem ou não espetáculos solos.

Sobre a profusão de monólogos na cena carioca em meados da primeira década do século XXI, Alessandra Vannucci acredita que “A Descoberta das Américas” teve relevante contribuição, por ser *sui generis* e por abrir as portas para esse tipo de trabalho, despertando interesse no público e na crítica:

Eu acho que, de modo genérico, o fenômeno derivou do sucesso crítico da Descoberta! Especialmente depois do Prêmio Shell e das críticas da Bárbara Heliadora que exaltou o que teria de preciosa ourivesaria nesta aparente solidão/pobreza do ator narrador, sem aparato. Faço uma distinção entre

monólogo (que, em teatro, em minha opinião, não pode existir; em Shakespeare e Molière se diz “solilóquios” e são apartes, de fato, diálogos com a plateia) e “solo narrativo”, que é 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*). Quando começamos a montar a *Descoberta* consideramos, eu e Júlio, que amamos Gaber, Fo, Marco Paolini, Laura Curino, Moni Ovadia, Ascânio Celestini etc. etc., que poderíamos fazer com que se tornasse popular no Brasil também. Agora, eu duvido se todos os monólogos apresentados por aí vão nesta direção. Veja, por exemplo, o *stand up*, a Mônica Martelli etc. (VANNUCCI, 2014).

Após consultas a reportagens e críticas em variadas mídias de 2005 a 2015 sobre a peça e o ator, notam-se similaridades na forma de abordagem, exaltando o seu virtuosismo, a escolha da temática (fato histórico), o dramaturgo, a direção e a repercussão do espetáculo por onde passou.

A primeira crítica publicada na grande mídia foi do jornalista e crítico de teatro Macksen Luiz, do extinto *Jornal do Brasil*, em 26 de outubro de 2005. Luiz utiliza de seu conhecido estilo, explorando diversos aspectos da montagem, a dramaturgia de Fo, a visão artística desse autor italiano, a adaptação para a encenação brasileira, a direção, a atuação e a ausência de cenários. São comentários elogiosos com a única ressalva da dificuldade que tem o intérprete em desacelerar a trama no final da peça, gerando um corte brusco:

É um monólogo duro, direto, com humor cáustico e visão profundamente cética quanto ao processo de colonização das terras americanas. Dario Fo foi implacável da maneira como faz revisão do caráter civilizatório do europeu em relação à posse de um terreno maleável na aparência, mas complexo nas suas entranhas. Padan [...] é alguém que se faz de ninguém para viver a experiência de conquistar um continente como imigrante anônimo. [...] O poder de destruição do homem, que desarruma aquilo que parece posto em nome da fé e da posse, se mistura com seu próprio envolvimento com o meio que desejava dominar. O texto de Fo é um verdadeiro manifesto [...] com a função bastante clara de denunciar e protestar contra a oficialidade da data. [...] A versão brasileira [...] encontrou uma correspondência em português que vai além da correção. As citações em espanhol e italiano se equilibram num português rascante, noutras coloquial, o que dá fluência ao texto. Como é um monólogo, a direção aparece pouco, o que torna uma qualidade em montagem tão centrada no ator. [...] O ator está absoluto em cena, construindo o narrador como personagem de sua própria história. O deserdado que perambula pela América à procura de identidade continental tem, em Adrião, o espírito histriônico de Fo. A intensidade que o ator empresta à passagem do tempo e às peripécias do homem revela recursos para atuação consistente. O tour de force a que é levado, e que o deixa fisicamente esgotado, é diluído pelo interesse com que mantém a plateia. Apenas, no final, quando há necessidade de arrefecer o tom e encerrar o espetáculo com alguma calma, o ator mostra dificuldade em “desacelerar”. (LUIZ, 2005).

No dia seguinte, a crítica Bárbara Heliodora publicou no jornal O Globo suas percepções a respeito desse espetáculo solo:

Em cena está o divertido e irônico texto de Dario Fo [...] que o autor improvisou em Sevilha por ocasião das comemorações da descoberta das Américas. Qualquer um que queira interpretar esse insano e exaustivo monólogo precisa, de saída, estar em excelentes condições físicas, pois não é fácil, em 70 minutos, narrar as aventuras de Johan. [...] Tudo isso (os muitos personagens, animais e ambientações) é feito com um farto acompanhamento dos comentários necessários para fazer a indispensável crítica à cristianização-escravização, não menos presente por ser nas mais das vezes hilariante. [...] Diretora/tradutora e intérprete incorporaram corretamente linguagem e referências populares brasileiras, quando estas se apresentam como o equivalente do original com maior aptidão para a fácil comunicação com o público. O fôlego narrativo de autor e ator é impressionante, com grandes eventos e pequenos detalhes se completando e se enriquecendo mutuamente, com resultado delicioso. A exploração do nativo pelo conquistador é habilmente contrastada com o puro encantamento do fugitivo com sua descoberta pessoal, por mais sustos e tropeços que esta apresenta, ou apesar das saudades de casa. [...] O trabalho de Júlio Adrião é de primeira ordem, uma obra de ourivesaria em detalhes que preserva a ilusão da improvisação, o fluxo da narrativa dando sempre ideia de que foi falar de um detalhe que provocou a lembrança de um seguinte. “A descoberta das Américas” pode ser, também, a de um ótimo espetáculo em um espaço ainda pouco divulgado. (HELIODORA, 2005).

Em meio à concorrência de outros solistas cênicos, tanto a diretora quanto o ator de A Descoberta das Américas reconhecem, em suas entrevistas, que, além do boca a boca, a repercussão dessa crítica positiva no público formador de opinião da cidade e frequentadores contumazes de teatro foi fundamental para estender a temporada por meses, uma vez que eram somente cinquenta lugares por apresentação. O sucesso de público e crítica contribuiu sobremaneira para que esse trabalho solo fosse convidado a participar de diversos festivais de teatro no Brasil e no mundo.

A crítica de Kil Abreu, publicada na revista Bravo, edição de fevereiro de 2006, começa abordando o engajamento político-social de Dario Fo, sua visão sagaz sobre as injustiças do mundo em fatos do dia a dia ou mesmo históricos, como também sobre sua preocupação em resgatar a cultura popular e a comunicação direta dos artistas de rua em sua obra. Abreu diz ainda que “o desassossego iconoclasta de Fo falou mais alto” (ABREU, 2006) e foi recriado com tintas incríveis na montagem brasileira:

Totalmente centrado naquilo que permite o corpo como suporte, Adrião encontra um sem-número de soluções gestuais, que multiplicam em imagens em um ritmo vertiginoso, mas não ilusionista. [...] Nas chaves da sátira e da paródia, é como se nos dissesse que o homem, mesmo atuando sozinho, encontra sua melhor expressão quando assume as vozes. Visto desse ângulo, o virtuosismo de Adrião

valoriza-se, porque se empenha em sustentar, com notável poder de fogo, uma multidão de falas. Reafirmando sua dramaturgia incomum, Dario Fo vai além da descrição do genocídio e promove uma reescritura da história com a perspectiva do avesso dos fatos. Abrem, assim, as portas de uma utopia regressa-licença poética defendida com vitalidade e excelente rendimento cênico nesta montagem. (ABREU, 2006, p. 91).

Já a jornalista e crítica Beth Néspoli, do jornal Estado de São Paulo, publicou um texto a respeito da peça em 28 de abril de 2006, falando sobre a estreia da temporada paulistana, lembrando da trajetória do espetáculo até então e da recepção calorosa de público e crítica no Rio de Janeiro e no Festival de Curitiba daquele ano, além de exaltar a qualidade da montagem:

Técnica apurada, inteligência, humor e ironia são os principais recursos utilizados por Adrião para contar/viver a história de seu personagem. [...] Adrião cria cenas brilhantes, entre elas a da “operação” de índios feridos depois de uma guerra ou a da tentativa de catequizá-los. Mas durante todo o espetáculo chama à atenção a qualidade da partitura física, a um só tempo sofisticada e invisível, que faz tudo parecer muito espontâneo, quase “sujo” no palco. Em conversa com esse ator, fica claro que tal resultado é fruto de um longo processo e sólida formação. (NESPOLI, 2006, p. D5).

Para a outra crítica do mesmo jornal, Mariângela Alves de Lima, chama à atenção para a criatividade cênica do intérprete, que apresenta os outros elementos tradicionais do palco usando seu corpo e sua voz, e que está em consonância com as teorizações de Dario Fo sobre o fazer artístico em que as funções autorais são elementos críticos que permitem aos seus criadores uma constante atualização:

Ou seja, sintonia renovada com as exigências textuais que derivam as peças e os métodos de composição de suas máscaras cênicas. É uma teoria elaborada sob medida para uma personalidade de vocação insurrecional, em guerra permanente contra a hipocrisia dos costumes e com a prepotência do pensamento conservador. De qualquer modo, é potência crítica o elemento privilegiado pelo dramaturgo nos textos que escreve para si mesmo ou para outros atores. Ao abordar tema da colonização das Américas, rema, como de seu feitio, contra a corrente das epopeias historicistas. (LIMA, 2006, p. D9).

Lima diz ainda, em sua análise, que a crônica histórica se confunde com a fantasia quando os sofrimentos dos marinheiros europeus e os atos violentos praticados pelos colonizadores contra as tribos nativas são relatados por uma testemunha ocular utilizando a falsa ingenuidade dos bufões, além também de explorar a sedução provocada pelo modo de viver dos índios, temática pouco mencionada em obras historiográficas. É nesse

campo, em que o personagem marginal em sua sociedade se identifica com os nativos, que se abre espaço para a inventividade do ator:

Os sons e os movimentos das navegações, as paisagens dos continentes desconhecidos, o comportamento do povo autóctone tal como parece à compreensão dos europeus e tal como se revela na “realidade” – há um hiato entre as duas percepções - devem ser transmitidos pelo ator por meio de expressões faciais, gestos e vocalizações. Há uma ênfase cômica na reprodução dos incidentes naturais e nas caricaturas das populações nativas. Postos, em sequência, contudo, o gestual e as onomatopeias tornam-se uma convenção linguística entre ator e plateia e ganha sentidos novos ao mesmo tempo em que perdem o acento cômico. Acidentes naturais, catástrofes e combates sangrentos são frequentes para os desbravadores do século das navegações e o espetáculo emula, por meio de repetições, a transformação do acontecimento excepcional em rotina. Esses momentos de transição entre o plano do maravilhoso e da existência corrente são pautados com rigor na interpretação de Júlio Adrião. Um incidente ou uma informação sonora repete-se em ritmos e volumes variados cada vez com mais velocidade e leveza. Em síntese, o maravilhoso torna-se natural, indicando a assimilação inconsciente do europeu. A fábula da transmutação do pária em herói do Novo Mundo, inversão usual nas narrativas populares, adquire neste espetáculo o estatuto do acontecimento de ordem íntima, como uma conversão. Afinal, não são as habilidades guerreiras que salvam o viajante, mas o talento no manejo da linha e da agulha. Por essa razão, nesse ótimo espetáculo, onde se equivalem inteligência e técnica, valeria a pena eliminar algumas repetições para poupar o fôlego do intérprete. Júlio Adrião parece-nos capaz de vencer com a manha de um pícaro algumas cenas em que se esfalfa com o ímpeto militar. (LIMA, 2006, p. D9).

Valmir Santos, crítico do jornal Folha de São Paulo, escreveu uma reportagem informativa sobre a peça ao mesmo tempo em que promoveu algumas observações. Ele descreve a trama do espetáculo, enfatiza o despojamento cênico, a comunicação com o público e a importância do verbo aliado à estrutura corporal:

A ação física é fundamental na cena. Adrião pretende que o público assimile os códigos gestuais a ponto de o narrador (ele mesmo) nem precisar falar mais. Basta cruzar os braços numa postura que já se tem um índio. Sob a luz suave mantida durante boa parte do espetáculo, sem apoio de sonoplastia e metido num figurino esfarrapado, Adrião multiplica-se em vários papéis, tempos e espaços. Na hora da chuva, por exemplo, é o próprio quem “faz” a ventania, os mastros da caravela, os animais. O desafio é convencer a plateia a embarcar por meio de um vocabulário mímico (imagens, gestos e máscaras) e sonoro (palavras, ruídos e onomatopeias). A *commedia dell'arte* e o teatro de rua são linguagens cômicas basilares na interpretação. (SANTOS, 2006, p. 15).

As críticas em que prevalecem aspectos negativos do espetáculo pesquisado foram poucas. Uma das mais irônicas foi redigida pelo crítico e professor Clóvis Massa, quando o solo esteve no “Festival Internacional de Teatro” de São José do Rio Preto, São Paulo,

em julho de 2006. Massa inicialmente pede desculpas ao leitor, informando que o ator utilizou-se de um dialeto irreconhecível e por isso se permitiu construir também uma crítica como linguagem. Ele se atém a descrever as cenas do solo, procurando reproduzir todo o estilo onomatopaico do espetáculo, marcando sua duração e demonstrando não ver a hora de tudo aquilo acabar:

20h55 Tum tum a arquibancada, escolho um lugar e bum. Logo o espaço fica lotado. Blá blá. Blecaute. Shhh, vai começar! Zuuu faz o vento. Júlio Adrião surge, mas é Johan Padan quem conta a outra história da descoberta das Américas. Gesto. Fala. Gesto. Dessacralização da história da América. Zuum: Johan Padan foge da Inquisição. Gesto. Fala. Ritmo. Outro ritmo. Outro ritmo ainda. Rarará, faz o público. Gesto, uma bruxa no Velho Mundo. Pizza? Rarará faz de novo o público. [...] Óinc, óinc, muuuú, pocotó, pocotó, cocoricó e, principalmente, pocotó, pocotó, pocotó. 21h39 Ufpt, que arquibancada! [...] Índias mmhumhum seu corpo. Índias ttattatta sua carne. Índias pimpimpim seus pelos!! Quê? Canibais! 22h22 Zzzz. Barriga no espetáculo? Soltei e puxei. Soltei e puxei. Soltei e puxei. Mecanicidade? Zzzz. Catequização. Jesus Cristo chega: pocotó, pocotó. Rarará. [...] Suor, cabelos molhados. Cinco pessoas zzzuummmm da plateia. 22h38 Tem sempre que cair no ziriguidum? Desconcentração. 22h43 Até que enfim! [...] Silêncio. Muda o tom. Luz azul. Johan estica uma rede. Nostalgia. Deita-se na rede. Lá la. E toc! Fim. Plaf plaf faz o público! Mas, afinal por que ele morreu mesmo? Bravo, grita o público. Plaf. Troféu. Plaf! E agora: isso é crítica? [...] Tsi, tsi, tsi... Só o que faltava: crítica como linguagem, a partir do diabo desse *grammelot*, gramelô? Hummm, sei! (MASSA, 2006).

No mesmo festival, o professor e dramaturgo Antonio Hildebrando procurou enfatizar o aspecto grotesco do espetáculo. Não no sentido pejorativo, mas utilizando a definição do verbete no “Dicionário de Teatro” de Patrice Pavis:

Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. [...] No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia-, o grotesco renuncia a fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está oferecendo sua imagem retrabalhada. Disso resulta uma mistura de gêneros e de estilos que paralisa a recepção dos espectadores, sempre impedido de rir ou de chorar impunemente. [...] O grotesco transforma em escárnio o absoluto da história, como transformou em história o absoluto dos deuses, da natureza e da predestinação. [...] O grotesco é uma última tentativa de compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte. (PAVIS, 2008, p. 188-189).

Hildebrando explora aspectos relevantes, como a participação do público em embarcar com o ator na criação lúdica de imagens, animais e ambientações, a visão crítica social e política sobre a colonização e os choques culturais, além do domínio técnico, seguro e complexo, do solista:

Mais do que aparato cênico, o teatro conta com a imaginação do público. Milhares de personagens, cascatas, mares e florestas, além de trovões e tempestades ocupam o palco, trazidos pelas precisas ações físicas e verbais, enfim pelas mãos demiúrgicas e seguras de Júlio Adrião. Apenas nos breves *grammelots*, os recursos verbais se tornam repetitivos, mas, no geral, com suas variações de tempos, timbres e entonações, plenas de segundas intenções, dão corpo a vozes que narram e dialogam para contar uma versão nada heroica, quiçá mais verdadeira, da descoberta e da colonização das Américas, com todas as suas contradições. A maior força do texto e da atuação é dar voz àqueles que foram silenciados. O professor catequista-colonizador busca estratégias para adaptar ideias e ideais estranhos à cultura local e os alunos-nativos, com uma lógica simples, mas difícil de refutar, questionam, por exemplo, dogmas e personagens do cristianismo, causando, apesar dos risos, certo incômodo na plateia. Ao ator, coube, unindo técnica e expressividade, fazer parecer simples a execução de uma partitura complexa, base de um espetáculo perfeitamente grotesco. (HILDEBRANDO, 2006).

No estudo sobre os solos cariocas, José da Costa notou também uma concepção diferenciada da peça “A Descoberta das Américas”, que pode ser considerada uma postura estética e política dos seus criadores em oposição aos excessos da arte contemporânea de modo geral:

O espetáculo de Adrião poderia se associar a uma série de outros trabalhos teatrais recentes nos quais se parece enfatizar um conceito da natureza própria do teatro como pertinente, fundamentalmente, à relação do ator com os espectadores, no momento em que se dá seu encontro. Frequentemente essa concepção teatral se associa à rejeição e à depreciação de elementos não atorais (trilha gravada, tecnologias de som e da imagem etc.), em decorrência de esses elementos serem entendidos, então, como meros adornos ou aditivos associados a uma espetacularização supostamente falsa ou diretamente ligada à sociedade da mídia. (COSTA, 2009, p. 208).

O eixo da peça, centrado no ator, na trama e na relação com o público, foi uma opção inicial arriscada. Afinal, necessitava ser testada com espectadores para avaliar seu poder de comunicação e reação. A escolha revelou-se certa a ponto de influenciar decisivamente outros trabalhos solos brasileiros posteriores baseados nessa mesma concepção cênica.

Costa ainda exalta a capacidade de Adrião em preencher o tempo, utilizando sua experiência com o circo, com a rua e com a comicidade:

Essa relação mais aberta com a plateia estabelece um diferencial nítido com o espetáculo de Júlio Adrião. Em *A descoberta das Américas*, o ator se dirige ao público, estando sempre ele no palco, e dominando um intenso fluxo vocal (não só linguístico-verbal, mas também sonoro, musical, onomatopaico), acompanhado de uma atividade corporal e mimética ininterrupta, de grande

criatividade e capacidade de captação concentradora e direcionadora da atenção dos receptores. O improvisador de rua a que se faz referência no espetáculo de Adrião é ansioso no preenchimento do tempo e se relaciona ficcionalmente com a figura do personagem Johan, que é mostrado como estando sempre em apuros e urgências inauditas (na fuga de perseguidores diversos na Europa e na América, na iminência de ser devorado em ritual antropofágico etc.). Para artistas como Júlio Adrião [...], o circo, o palhaço e a rua são referências evidentes. [...] A referência a uma teatralidade popular é despojada em termos formais. (COSTA, 2009, p. 208).

A atuação de Júlio baseou-se em recursos técnicos minimalistas com a emergência de quem acabou de contar aquilo, de uma forma aparentemente improvisada, como se tivesse um frescor do que é falado como se fosse a primeira vez em um espaço público como a rua. A trama mostra-se como um exercício da contação de histórias, desta vez com mais vigor e com mais elementos para tornar a narrativa mais cativante para quem ouve e vê.

Para a pesquisadora Melize Zanoni, Adrião conseguiu expandir com esse trabalho as possibilidades de um espetáculo solo:

Em *A descoberta das Américas*, Júlio Adrião provoca na plateia, com sua gestualidade e virtuosidade corporal, reações dignas de um jogo de futebol, no qual a plateia torce fisicamente pelo sucesso do anti-herói Johan Padan. Como é uma narrativa épica e grandiosa, a gestualidade desenhada no espaço pelo intérprete Júlio Adrião e seus recursos vocais, abrem a cena para um plano maior do que o visto, abrindo as “objetivas” com muita frequência para um espaço virtual muito mais grandioso do que o real. (ZANONI, 2008, p. 64).

O texto publicado por Fabrício Muriana no site especializado em artes cênicas Bacante em 04 de março de 2008, aborda o primeiro Festival Ibero-Americano em São Paulo. Ele critica a escolha da peça para a abertura do festival, adequada pela temática, porém em cartaz há mais de três anos e já conhecida por ter participado de outros festivais brasileiros representativos. Reconhece a qualidade artística do espetáculo e do talento de Adrião, porém entende que as grandes dimensões do auditório prejudicavam a visão e as percepções do público, uma vez que a montagem é só o ator em cena e o palco totalmente vazio:

Usando técnicas que lembram a *Commedia dell'Arte*, *clown* e teatro de rua, o ator ocupa o imenso espaço destinado à apresentação e constrói um imaginário riquíssimo por meio de uma atuação que parece improvisado de tão fluida. Da fileira N, poltrona 42, com 0,75° de miopia, não captei sequer um semblante do rosto do dito cujo. Obviamente o auditório Simon Bolívar não é o local adequado para aquela montagem, mas a peça não se perde por conta

disso, já que mesmo de muito longe, consegui embarcar no imaginário proposto pelo ator. [...] Incensado por toda a crítica carioca (sim, aquela mesma), Júlio Adrião é o dono da festa e dos microfones improvisados para o teatro faraônico de Niemeyer. Ele pula, dança, interpreta diversos papéis e até tira a roupa (não toda), pra efetivamente contar a história da vinda do seu personagem às Américas. Teatro de contar histórias, de narração. Cheia de aberturas para improvisos, a encenação só perde um pouco as rédeas dos significados quando descamba para a piada fácil – mas mesmo esta parte nos remete ao teatro popular, ao teatro de rua. A forma como Johan, personagem de Julião, se aproveita das situações sem qualquer escrúpulo, dá o tom, de maneira muito bem humorada, do tipo de viajante que vinha parar no novo mundo. A partir dele, podemos pensar também diversos aspectos do atual neoliberalismo, suas novas fronteiras e “novos mundos” a serem “desbravados”. O trabalho apresentado em *A Descoberta das Américas* é sem dúvida muito rico de sentidos e imaginativo. No entanto, não consigo entender a razão da escolha de uma peça que ganhou o Shell em 2005 (ou seja, há três anos, pelo menos, em cartaz) e que já passou por outros dois festivais internacionais do Brasil (FILO e FIT BH), para novamente ocupar lugar de destaque num festival. (MURIANA, 2008).

Mariana Barcelos, cuja crítica foi publicada em 15 de outubro de 2008 no *site* especializado em Artes Cênicas *Questão de Crítica*, menciona inicialmente a opção por uma estética simples e bem executada da peça, que foge da ostentação gratuita e desvia-se das justificativas por falta de verbas de uma encenação. Considera dispensável o uso da rede no final do espetáculo e afirma ainda que a direção e a atuação são indissociáveis, pois não se consegue perceber relação hierárquica entre as funções nem mesmo um limite claro entre ator e direção. Elogia a habilidade técnica e a total entrega do solista cujo desgaste físico é bastante visível no final do espetáculo:

O tom cômico da interpretação pode, por vezes, distanciar o público das críticas do texto, e o trabalho parece fechar-se na intensa pesquisa do ator. Ao fim da encenação os comentários eram direcionados especificamente a isto, como se a peça não fosse no todo. Em um determinado momento, que não sei precisar, começa um duelo – que poderia ter um resultado frutífero – entre ator e texto, no qual o primeiro, com ajuda dos espectadores vence, e riso parece ser apenas uma boa recepção à interpretação. Qualquer que seja a relação estabelecida por Júlio Adrião e Alessandra Vannucci com a dramaturgia (duelo, jogo, justaposição, etc.) não é percebida pela maior parte do público, isto acontece porque este ainda está estreitamente ligado à ideia dos “grandes atores de teatro”, e não propositalmente, suponho, o ator tira o foco do todo. A descoberta das Américas é um espetáculo autônomo, extremamente pensado e ensaiado por dois artistas. Para os espectadores, a encenação pode servir de meio para se repensar a maneira de ver teatro: sem ignorar os méritos individuais, perceber a possibilidade de assistir não apenas a um bom ator, mas a um bom espetáculo. (BARCELOS, 2008).

A peça participou do projeto *Cena Livre de Angola* em julho de 2011 com três apresentações em espaços diferentes na capital Luanda. Segundo o periódico *Jornal de*

Angola, Adrião também realizou oficinas com atores e cineastas do país. Na reportagem/crítica sobre a apresentação no Cine Teatro Nacional, descreve-se inicialmente a estranheza do sotaque, dos ruídos, dos gestos e da mímica pelos espectadores para depois compreenderem melhor a proposta da encenação. Adrião frisou a atenção do público e o respeito ao espetáculo:

Em palco, sob o olhar tímido do público, o actor faz uma introspecção dos factos que acontecem no percurso da viagem da expedição náutica, incidindo nas vezes em que o capitão do barco dá ordens para cuidar dos porcos que fazem parte da mercadoria do barco. Este momento desperta a atenção da plateia, que esteve tímida durante os primeiros 15 minutos, a ponto de criar uma quebra de silêncio entre o actor e o público, que liberta fortes risadas. No monólogo, o actor rebusca pensamentos profundos com teores psicológicos, numa comunicação introspectiva, onde há momentos em que fala consigo mesmo e poucas vezes procura provocar o público, expondo ideias que fazem transparecer que há mais de um actor em cena. No final do espectáculo, Júlio Adrião disse ao Jornal de Angola que, nos momentos iniciais da peça, sentiu uma certa timidez do público em relação à sua apresentação, mas que reagiu, segundo o actor, momentos mais tarde. “Senti-me diante de uma plateia muito atenta aos meus passos e dizeres, mas é normal que, no primeiro contacto com um monólogo, isto aconteça. Indica que estamos diante de um público que compreende o que fazemos e sobretudo a arte. Mas o público reagiu depois, quebrando o silêncio, interagindo com risos e sobretudo com aplausos, no fim, e isso foi bom para mim”, salientou. (JORNAL DE ANGOLA, 2011).

Quando esteve em curta temporada em Recife em 2013, a montagem foi analisada por Bruno Albertim, cujo texto foi publicado no Jornal do Comércio em 12 de julho daquele ano. Ele ressalta a alma circense do ator e a exploração de características do teatro de rua na narrativa:

Não é outra a natureza daquele sujeito em cena: Júlio Adrião é um desses grandes e raros animais cênicos. [...] Sozinho, nos consegue fazer ver, no palco nu, até genocídios inteiros. [...] O texto [...] é ágil, fluido, ironiza e, ao mesmo tempo, se serve de alguns clichês históricos. A comédia, afinal, vive de corroer o que está posto. Mas acaba às vezes por reforçar o que pretende ironizar. Aí, damos de cara com o ator que Adrião é: mastiga o texto até as intenções menos evidentes, imprime maneirismos e quebra as frases com inversão de expectativas. Adrião improvisa com autoridade. Inclui até gírias contemporâneas e piadas fáceis como alusões ao consumo de maconha entre os índios à sua dicção agilíssima, sem descambar para o apelo mais ordinário. Ele tem alma circense. Agilidade notável, liquidifica em última velocidade recursos da *commedia dell'arte*, *clown*, circo e teatro de rua. Tão fluida, a interpretação parece feita por um daqueles antigos e orgânicos contadores de histórias. Algo que, de fato, ele é: um enorme ator-narrador. Aliás, sob a justificativa do teatro de rua, aquele que precisa captar a atenção mesmo dos desinteressados, cabe num momento ou outro um humor mais adolescente. Mas já estamos suficientemente capturados pelos seus gatilhos para lembrar em achar simplório piadas sobre a estereotipada sexualidade indígena. Seu jogo pantomímico mostra como o corpo é e deve ser um grande instrumento. Aos menores e precisos gestos, ele consegue engatilhar toda a imaginação da

plateia. [...] Mais que uma *performance*, Júlio Adrião nos oferece um método. (ALBERTIM, 2013)

A avaliação de Rodrigo Monteiro, publicada em 03 de setembro de 2013 no *blog* Teatro RJ, aponta a habilidade de Adrião em superar a contumaz dificuldade de se manter o ritmo em um monólogo e que, talvez, seja um dos grandes desafios dos solistas, ainda mais diante do total despojamento cênico:

Tem toda a razão aquele que diz que “A descoberta das Américas” é um dos melhores espetáculos cariocas dos últimos tempos. [...] Não há cenário, não há trilha sonora, tudo circunda o ritual simples de um homem contando uma história. As pausas, os ritmos diversos, a prosódia são as estruturas que embasam essa narrativa. Os movimentos de corpo, as expressões faciais, os movimentos que ocupam o palco nu são as ondas pelas quais navega o público na fruição. “A descoberta das Américas” é a celebração do homem e do seu encontro com outro homem em forma e em conteúdo. [...] O personagem é, ao mesmo tempo, homem e tempo, multidão e paisagem, falante e ouvinte, poesia e ação. Ao longo de 90 minutos, o ator, bem dirigido por Vannucci, consegue a façanha de entreter e fazer pensar sem deixar cair o ritmo, desafio esse que se torna grandioso quando se trata de um monólogo. O mérito é ainda maior pelo esforço em esconder todos os elementos atrás da *performance* (atuação). (MONTEIRO, 2013).

Ao apresentar trechos de críticas selecionadas, entendo que foi possível vislumbrar diversos aspectos da montagem, demonstrando um amplo leque de possibilidades para discussão e reflexão como a riqueza de sua temática histórica, o papel político e provocador do teatro, o resgate de certas tradições teatrais ligadas à *commedia dell'arte* e ao teatro de rua, o uso da comicidade como crítica social, a narrativa física, além da atuação visceral de Júlio Adrião.

3 – O PROCESSO CRIATIVO E “A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS”

Pesquisar e analisar um processo criativo de uma peça teatral é uma tarefa desafiadora, pois diversos aspectos tenderão a ser relegados e outros serão destacados, não conseguindo abarcar por completo toda a complexidade de significações de uma produção cênica. Por isso, fez-se opção por explorar alguns tópicos que julgo relevantes, como o processo de tradução do texto para a encenação, a concepção do palco vazio, a narração, o domínio das partituras físicas, do ritmo com gestualidade (mímicas, onomatopeias, repetições, quebras e pausas) resultando numa potencial e direta comunicação com o público, além de reflexões e alterações inseridas no espetáculo pelo ator e pela diretora ao longo desses quase dez anos de apresentações. Esses apontamentos que norteiam a interpretação de Júlio Adrião têm a intenção de relatar e refletir sobre o seu modo de composição corporal e vocal, revelando uma sequência incomum de ações físicas conjugadas com a narratividade.

A obra “*Johan Padan alla Scoperta delle Americhe*”, do dramaturgo italiano Dario Fo (Prêmio Nobel de Literatura em 1977), foi escrita sob encomenda em 1992 para comemorar os 500 anos da Descoberta das Américas para apresentação inaugural em Sevilha, na Espanha. Fo conta esse relevante acontecimento histórico sob a perspectiva das figuras populares de caráter duvidoso, dos miseráveis e ignorantes que tudo faziam para sobreviver num mundo inóspito. Ao tratar da colonização, o texto aborda diversas facetas do Imperialismo e faz alusão aos contrastes culturais e às divergências atuais entre os países. A pesquisadora Melize Zanoni esclarece alguns aspectos a respeito dessa preocupação social de Fo em auxiliar o público a pensar:

Este compromisso de Fo em relação à política declarada e ao combate social que apresenta em alguns de seus monólogos e textos políticos, aparece mascarado em Johan Padan *La scoperta de le Americhe* através do lirismo e da poesia das situações e da personagem, trazendo paradoxalmente, a despeito do “aparente” descompromisso político, de maneira ainda mais chocante e evidente, situações relacionadas ao preconceito, ao abuso de poder, a manipulação dos ignorantes, a disputa pelas riquezas. (ZANONI, 2008, p. 45).

Dario Fo inspirou-se nos relatos, baseados em fatos reais, contados pelo espanhol Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1490-1557) que teve uma vida recheada de aventuras. Vaca foi navegador, além de explorar, como poucos, algumas áreas das Américas do Norte, Central e do Sul. Ele conheceu toda a região ao redor do Golfo do México, teve

contato profundo com a cultura indígena local, sobreviveu a naufrágios, genocídios e a doenças tropicais. Foi também político com passagem marcante pelo Brasil. Retornando à Espanha, foi deportado para a África. Com o novo governo de Felipe II, foi nomeado presidente do tribunal supremo de Sevilha. Em 1555, Cabeza de Vaca publicou o livro “Naufrágios e Comentários”, em que descreve suas aventuras. Antes de morrer em Sevilha, tornou-se monge.

O jornalista brasileiro Paulo Markun ficou tão fascinado pelas peripécias do espanhol e por sua singular história que escreveu um livro sobre Cabeza de Vaca. Na obra, publicada em 2009 no Brasil, Markun confronta os relatos do atribulado aventureiro com os depoimentos oficiais de centenas de testemunhas ouvidas em processos judiciais na Espanha. O livro tanto confirma quanto desmente as diversas versões desses pioneiros relatos de viagens.

Já o roteiro da peça se baseia nas peripécias, reais ou inventadas ou superdimensionadas, relatadas pelo personagem-narrador John Padan, um sujeito bom de lábia e muito esperto, que consegue escapar da miséria e da fogueira da Inquisição, na qual sua namorada havia sido queimada, e embarca, por acaso, em um navio de Veneza para Sevilha. Chegando à cidade espanhola, se vê novamente perseguido pela Inquisição. Consegue embarcar, em 1529, numa das caravelas de Cristóvão Colombo como costurador de velas. O percurso rumo à Ilha de Santo Domingo (atual República Dominicana) é demorado. Logo quando chega, Johan se vê no meio do massacre dos índios pelos espanhóis, sobrevive a um naufrágio, é detido, negociado, escravizado e quase devorado por um ataque de nativos canibais. O malandro consegue aprender o idioma local e ainda passa a ser encarado pelos índios como uma divindade – O filho do sol e da lua. Aproveitando-se de conhecimentos trazidos da Europa, ele improvisa milagres para sobreviver e para se livrar dos perigos. Com o tempo, cativa os nativos, utilizando-se de sua argúcia, de alguma técnica e uma boa dose de sorte. Tenta catequizá-los, agrega um verdadeiro exército de índios e acaba por organizar, ainda que não fosse sua intenção inicial, um foco de resistência aos invasores hispânicos. Resolve viver com os nativos até o fim de sua vida, criando seus filhos, esposas e netos.

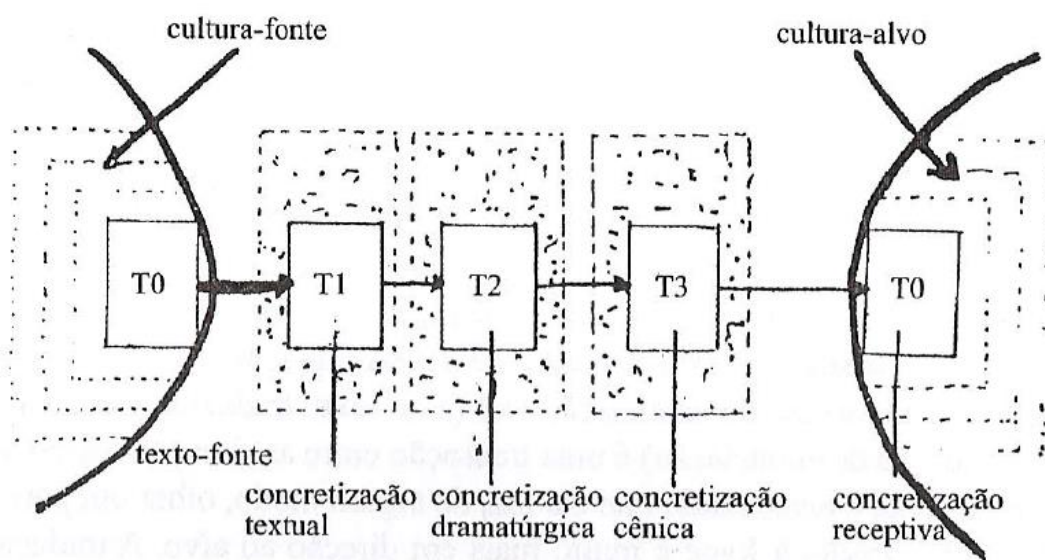
Do içar de velas da embarcação aos índios, nada escapa da descrição detalhada do exímio contador de histórias. O ator interpreta não só o narrador/protagonista, mas também seu neto, toda a tripulação espanhola, várias tribos de população nativa e um número considerável de animais, de árvores, de batalhas e tempestades. Além disso, tece

diversos comentários irônicos e críticos a respeito das diferenças culturais e da cristianização que apoiou historicamente a escravidão.

3.1. TEXTO ORIGINAL/TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO

Conforme observa Pavis (2010, p. 125-126), traduzir um texto literário e adaptá-lo para outra realidade, outra língua, já é um desafio, imagine o quanto muda um texto teatral, uma vez que o resultado se dá pelo corpo dos atores e pela escuta da plateia. Em razão do alto grau de subjetividade no deslocamento para outra cultura, não se trata de uma mediação, mas de uma apropriação capaz de organizar e facilitar a recepção da tradução teatral. No livro *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, Pavis montou um esquema gráfico com o objetivo de facilitar visualmente a compreensão desse processo de aproximações:

FIG. 01 - Esquema gráfico de tradução – Pavis ⁵



⁵ Reprodução gráfica retirada do livro “O Teatro no Cruzamento de Culturas”, de Patrice Pavis, p. 126.

Ao comparar esse gráfico com o desenvolvimento da tradução/adaptação do italiano para o português falado no Brasil da peça em questão, diretora e ator passaram invariavelmente por todas as etapas a ponto da última etapa, concretização receptiva da cultura-alvo (comunicação com o público), transformar-se, com o desenrolar das apresentações ao vivo, em processo mutante e de grande referência para avaliar toda a trajetória da encenação.

Na entrevista concedida a Melize Zanoni para sua dissertação de mestrado sobre Dario Fo no Brasil, que utilizou a montagem brasileira “A Descoberta das Américas” como exemplo, Adrião contou que vários fatores o influenciaram no processo de escolha do texto. Quando participou de um treinamento físico e vocal em 1987 e 1988 na Itália, teve um grande impacto quando viu Dario Fo em vídeo: “Fiquei impressionado com o que ele fazia com o palco nu, com a forma com que ele contava [as histórias] e eu nem falava tão bem o italiano ainda e entendia tudo” (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 170).

Adrião comprou então o livro “A descoberta das Américas”. Para ele, era um livro diferente, muito estimulante e curioso por se apresentar em duas colunas (o texto falado em *grammelot*, língua híbrida inventada pelos cômicos no século XVI, e o texto traduzido para o italiano). Em 2000, já no Brasil, conheceu a italiana Alessandra Vannucci que falava muito bem o português. Ela necessitava de uma pessoa para ajudá-la na tradução encomendada justamente desse livro:

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).

Os dois perceberam que, por mais que procurassem aperfeiçoar a tradução, resultaria, no máximo, em um bom texto literário. Vannucci, então, provocou Adrião, perguntando se ele não desejaria contar essa história, mas sem papel, sem texto na mão, afinal, ele era um ator. Adrião gostou da ideia e levou a sério. Como era uma história longa e complexa, o ator criou um roteiro com as passagens, tentando contar o que lembrava:

Então eu nomeei as estórias, pois para compor esta estória grande, existem várias estórias. Tem a estória da ida para Sevilha, da chegada em Santo Domingo, tem a entrada na caravela de Colombo, o aprisionamento pelos índios, tem batalha, uma série de coisas. Criamos um roteiro com as passagens e eu comecei a contar o que me lembrava. Afastei as cadeiras em casa mesmo e comecei a contar. No primeiro dia, a gente viu que era isso. Que era um processo que tinha que ser contado e amadurecido por meio da repetição. Era se apropriar da estória e contar da melhor forma possível. Nós fomos fazendo e aos poucos vimos que não precisávamos de nenhum aparato cênico e que era a função do ator reproduzir tudo aquilo com seu canal de comunicação, ou seja, os elementos que fazem parte da tua história de ator. Tanto o que você aprendeu tecnicamente, como o que você aprendeu como pessoa. A tua maneira de se comunicar, tua voz, os teus gestos, os teus vícios de linguagem, as tuas técnicas, tudo isto a serviço da estória a ser contada. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 171).

Em dez dias de experimentação no ano 2000, Adrião passou por um momento desafiador:

Eu tive certa resistência porque era um trabalho que eu não entendia muito. Eu travava, pois eu queria lembrar da palavra. Eu esquecia e ela me xingava, e dizia para eu não pensar na palavra, mas na estória. “Se liga no fluxo narrativo. É um épico”. Eu fiquei ainda lutando contra mim mesmo, porque eu tinha dificuldade de memorizar a estória e cada vez que eu ia contar, eu contava de um jeito diferente. Embora fosse a mesma estória, eu esquecia umas coisas, lembrava de outras, precisava de gancho, parava, quebrava o fluxo energético, pensava, e perdia aquela espontaneidade. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 171).

Durante as comemorações dos 500 anos de Descobrimento das Américas, Adrião apresentou a história pela primeira vez, patrocinado pelo consulado italiano, mas acreditava que havia muito a desenvolver:

Nós já tínhamos a estória, o ator, a energia da estória, o fluxo energético da narrativa e vimos que aquilo tudo precisava de muita repetição, na medida em que a gente precisava desenvolver a estrutura cênica de cada pequena estória. A gente entendeu que era um ótimo processo de trabalho, mas que ia demorar um pouco, embora não tivesse demorado a chegar num primeiro momento de exposição pública. Então eu costumo dizer que foram vinte anos e dez dias de ensaio. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 171).

Depois de quatro anos, retomaram o projeto no Brasil (em 2004) e montaram o grupo Leões de Circo Pequenos Empreendimentos junto com Sidnei Cruz. Para se lembrar, Júlio assistiu a um vídeo gravado dos seus antigos ensaios:

Após quinze minutos, eu não conseguia mais ver aquilo. Era horrível, era insuportável de ver, era muito quebrado. Aí eu peguei a última versão do texto

e nunca mais olhei para ele. Fomos para a sala de trabalho e em três dias nós fizemos. Foi um parto. Eu fui determinado a chegar ao fim. Tinha bastante gente assistindo e depois que eu contei a estória, as pessoas diziam: “Você não quer montar um monólogo? Está pronto! (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 172).

Jean Claude Bernardet, ensaísta e professor da ECA-USP, escreveu no prefácio do livro “Caos Dramaturgia”, de Rubens Rewald (2005, p. XII), que o processo criativo é um sistema complexo, que se reorganiza à medida que vem sofrendo interferências e ruídos do(s) artista(s) envolvido(s), do diretor e do público. Estes ruídos aleatórios ou provocados podem levar o texto e o espetáculo a caminhos absolutamente imprevisíveis. O objeto deixa de ser estável e passa a exigir uma mudança de percepção, já que o texto nunca está fechado, então estará sempre sujeito a alterações e experiências.

As situações imprevisíveis foram justamente que mudaram a concepção desse espetáculo estudado. Adrião conta que, nessa segunda etapa, quando o trio resolveu montar definitivamente o trabalho, surgiu um empecilho. A diretora se ausentaria do país em viagem a trabalho para a Itália. Nesse período de um ano, de setembro de 2004 até a definitiva estreia em 13 de setembro de 2005 no Rio de Janeiro, a diretora, apesar de não estar presente, incumbiu o ator de continuar os ensaios para fortalecer a disciplina e a dinâmica em trabalhar sozinho:

Entrei na sala de trabalho e comecei a fazer, mas eu não conseguia ensaiar as cenas separadas, por causa do ritmo. O que eu fazia, era burilar as cenas em casa. Pegava a estrutura e tentava ver o que estava faltando. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 172).

Júlio estabeleceu ensaiar uma vez por semana, sempre às segundas-feiras pela manhã, pois entendia que “ganhava a semana por fazer primeiro a coisa mais importante da minha vida naquele momento enquanto trabalho de pesquisa”. Um dos objetivos do grupo era fazer apresentações pelo Brasil antes de estrear no Rio de Janeiro. Surgiram convites fora da capital fluminense e o ator se apresentou em diversas cidades do país.

Vannucci retornou ao Rio, e ele continuou com ensaios diários por duas semanas antes da estreia. Júlio Adrião e Sidnei Cruz cuidaram da produção, adaptando o espetáculo para um espaço com cadeiras antigas dentro da ruína de uma casa queimada, ambiente

propício para a temática da peça. Diferente de outros trabalhos, Adrião tinha a seu favor cerca de cinquenta apresentações e um amadurecimento do processo:

Eu nunca mais voltei ao texto que nós tínhamos traduzido e, contando, ele ficou completamente diferente. Nunca transcrevi este texto que eu falo hoje. Na medida em que eu ia fazendo o espetáculo, eu ia encontrando coisas novas. A narrativa foi se enriquecendo. Não só o texto, mas as partituras físicas. O espetáculo exige muita concentração e durante a apresentação eu colocava a atenção em um foco que eu queria desenvolver ou melhorar, e prestava atenção mais naquelas passagens. Se eu tinha um olhar de fora, era melhor para me ajudar. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 173).

Dessa maneira, Adrião procurou manter o frescor da narrativa através do desafio de recordar a história a partir das partituras físicas e não pela imposição de um texto escrito. Por dominar muitos detalhes das passagens da trama, pode estabelecer momentos em que poderia variar o ritmo e intensificar ou não determinada intenção.

3.2. ESPAÇO VAZIO – O PALCO NU

Peter Brook, diretor contemporâneo, escreveu um estudo sobre o vazio que vai além do espaço físico e converteu suas percepções para todos os tipos de espaços. Um deles é o vazio do palco nu. Outro é o próprio físico do ator como espaço disponível para novas experiências. Partir do vazio significa possibilidades sem fim, porém requer um longo e rigoroso aprendizado. Retirar os excessos e provocar rupturas permite um permanente ajuste de posições e, que pode, efetivamente, criar uma relação dinâmica entre o teatro e seu público. Um teatro do vazio valoriza a presença do espectador ao apresentar uma história que estimula sua inteligência e sua sensibilidade diante da inventividade do artista em criar imagens e situações. Adrião utiliza ao extremo esse conceito de teatro vazio, potencializando corpo/voz, eliminando os excessos e utilizando o mínimo de iluminação com figurino básico e neutro. A ausência total de cenário e de objetos é substituída por palavras, ações e sons no corpo do ator que sugere, com suas precisas partituras físicas, imagens e ambientações como o mar, o vento, a caravela flutuando sobre as ondas, as lutas, as perseguições, os milhares de índios, além de animais como porcos e cavalos. O solista aproveita de seus recursos gestuais, vocais e corporais para comunicar para o público o local da situação relatada, se é dia ou noite, se faz calor,

frio, se chove. A plateia fica envolvida a ponto de quase não perceber que visualmente presenciou os acontecimentos em, pelo menos, oito lugares diferentes:

Se eu te coloco um cenário mais impositivo, menos a tua imaginação vai estar livre para que se estabeleçam as conexões com o teu subjetivo. ‘Uma rosa é uma rosa e é uma rosa’. Agora, se a rosa que eu te coloco é de celofane de uma carteira de cigarros queimada, esta rosa te diz muita coisa. Então, quanto mais livre e neutro o espaço, para mim é melhor. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 39).

Na imagem a seguir, Adrião explora todo o espaço vazio do palco, para demonstrar como se doma um cavalo selvagem, montando em cima dele e percorrendo todo o palco em movimentos circulares como se estivesse galopando e controlando o animal, tão temido pelos índios.

FIG. 02 – Explorando o espaço vazio ⁶



Essa escolha em focar no ator e no texto, eliminando outros elementos cênicos de forma intencional, nos remete à proposta essencial de Jerzy Grotowski de “teatro pobre”.

⁶ Foto de Maria Elisa Franco

Excluem-se cenários, objetos, efeitos técnicos de iluminação ou maquiagem e se exalta o corpo no espaço, aptos à voz, ao ritmo e ao movimento com figurino mínimo:

O ator grotowskiano, por um processo de despojamento rigoroso, deve renunciar a todos os artifícios 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).

Grotowski afirmava ainda que uma das características essenciais do teatro, o convívio presencial entre ator e espectador durante uma apresentação efêmera, é um dos fatores que diferenciam a arte cênica do cinema e da televisão:

Há apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro – a intimidade do organismo vivo. Por causa disso, cada desafio para o ator, cada um dos seus atos mágicos (que a plateia é incapaz de reproduzir), torna-se alguma coisa de grande, de extraordinário, alguma coisa próxima do êxtase. É, portanto, necessário abolir a distância entre ator e plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas ocorram face a face com o espectador, para que assim ele esteja à mão do ator, para que possa perceber sua respiração esse sentir sua transpiração. (GROTOWSKI *apud* BERTHOLD, 2011, p. 526).

Roubine (2011, p. 54-55) menciona o trabalho de Dario Fo como referência quanto ao uso potencial do corpo e da voz, da presença física e da gestualidade virtuosística, do corpo nu que abre mão de cenários, acessórios e outros artifícios de uso comum no teatro tradicional. Roubine diz ainda que Fo é capaz de ser tanto ele mesmo quanto narrador, comentarista de uma ação e das personagens que necessitar, tornando-se fluido como um camaleão, um homem-teatro, um espetáculo em cem atos diferentes. Bernard Dort complementa essa mesma percepção sobre o trabalho do artista italiano:

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).

Ao comparar o resultado prático do espetáculo em relação ao trabalho de Dario Fo, Adrião reconhece como as indicações do artista italiano foram relevantes, mas com espaço para exercer sua autenticidade:

O que eu preservo e que ele sugere fazendo e escreve, é abrir mão de qualquer aparato cênico, trilha sonora. Se tem de cantar ele canta e para mim isto é o ideal. Eu queria fazer isto. [...] Eu posso viajar sozinho, entendeu? Já fiz isso muito. Quando eu tenho condições de levar um técnico, eu levo para operar o pouco de iluminação que tem, mas eu sou o próprio produtor da minha empresa. Eu sou ator, produtor, e nesse espetáculo eu sou de certa forma autor também. Eu só vi o espetáculo feito pelo Fo este ano em vídeo, pois eu não queria ver mesmo. É “bonzão”, mas é outra coisa. Ele não valoriza coisas que eu valorizo e ele valoriza coisas que eu não valorizo. É a mesma estória, mas que passa por meandros e desdobramentos diferentes. O meu espetáculo é fruto da repetição da estória diversas vezes, da descoberta de coisas durante o processo. Na medida em que eu ia esquecendo de coisas, eu ia substituindo, melhorando, ou então, tinham os momentos que eu gostava muito, mas tive que cortar. [...] Tem coisas que a Alessandra ainda diz que tem que sair, mas tem outras coisas que eu incluí e que eu acho que tem que ficar, e aos poucos eu vou me livrando das bengalas. Às vezes, o público passa a não responder mais como era. Não ri ou não faz o silêncio que tem que fazer. Aí você tem que fazer o caminho de volta e ver o porquê. Às vezes, é um detalhe de uma pausa, um ritmo, uma quebra entre um texto e outro. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 165).

Na citação acima, Júlio revela ter conseguido se libertar da dependência da história original para moldar o espetáculo ao seu modo no transcorrer dos muitos ensaios e apresentações. Levou também em consideração as reações dos variados tipos de públicos para esse constante aprimoramento. Chamam a atenção as sugestões e observações do ator e da diretora sobre o que deve ou não continuar na peça. Eles demonstram cuidado, inquietude e perfeccionismo que evitam o que poderia se tornar um olhar viciado ou entediante de quem viu ou apresentou o mesmo trabalho artístico centenas de vezes.

A pesquisadora Melize Zanoni, que teve acesso ao texto original de Dario Fo e ao texto traduzido, comparou as diferenças essenciais nesse processo de adaptação:

Lendo o texto traduzido ou mesmo o texto em italiano, podemos notar as inúmeras substituições de texto por ações em A descoberta das Américas e a dimensão que algumas cenas tomaram no espetáculo a partir de frases ou parágrafos indicativos presentes na narrativa original. Quando a embarcação em que Johan se encontra, chega a Santo Domingos, a frase presente no texto traduzido por Alessandra Vannucci e Júlio Adrião, diz: “Finalmente chegamos à Ilha de Santo Domingos! Que Maravilha! Eu nunca tinha visto uma água tão

clara!”. A partir desta frase o ator descreve com seu corpo e gestualidade, os peixes, os peixões que comiam os peixinhos, os sirizinhos, a alga marinha, narrando com seu corpo a visão que possivelmente se teria da praia. Em uma passagem na qual Johan narra sobre a situação em que os bichos ficavam durante as tempestades, substitui mais uma vez os gestos pelas palavras: “Os bichos, atirados contra as paredes do porão. Quando acabava a tempestade, estavam tão rasgados que eu tinha que costurar todos, cavalo, porco, galinha, vaca... com a agulha de costurar velas. Salvei todos. Me adoravam. (ZANONI, 2008, p. 171).

Em consulta à gravação do vídeo da peça em que foi possível observar detalhes das cenas, nota-se que o ator substituiu essa passagem descritiva da costura dos animais por ação vocal que reduz a cena ao essencial. E isso se repete em diversos trechos do espetáculo. Dessa maneira, as palavras narradas são substituídas por ações, demonstrando a opção do intérprete e da diretora por um caminho que dinamiza o ritmo do espetáculo e mantém o público atento e interessado.

Desse modo, a ideia de que o espetáculo é um espaço vazio e não tem estrutura cenográfica não é uma verdade absoluta, pois pode ser questionada e confrontada com o argumento de que o cenário está no corpo do ator, capaz de produzir climas e ambientações, por exemplo, com gestualidade e reprodução de sons.

3.3. NARRAÇÃO

Célien Hersant e Catherine Naugrete (*apud* SARRAZAC, 2005, p. 152-154) explicam como surgiu o termo rapsódia. Foi criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em “O Futuro do Drama”, no início dos anos 80, e vem etimologicamente da palavra *rhaptein*, que significa costurar, ajustar cânticos. Segundo as pesquisadoras francesas, o termo rapsódia forma atualmente um mosaico de procedimentos de escrita ligados à hibridização, à colagem, às misturas de linguagens que geram dinamismo e exploram uma voz narrativa e questionadora. Funciona também como uma metáfora do “texto tecido” que é costurado como um decompor-recompor que permite ampliar os caminhos do campo teatral no qual coexistem os fragmentos épicos e dramáticos, um “teatro dos possíveis” no qual, segundo Sarrazac, coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é propenso à mistura, à pluralidade, à heterogeneidade, à inversão dos gêneros e das vozes. O trabalho rapsódico na cena contemporânea seria então costurar essa estrutura dinâmica que comenta e problematiza, que apresenta um mosaico de discursos

e contradições, que busca o desafio de reinventar o teatro como um espaço privilegiado para confrontos e tensões das formas narrativas e dramáticas.

Pode-se perceber que o trabalho solo de Adrião explorou diversos aspectos do ator rapsodo contemporâneo e dos princípios que norteiam a investigação da pesquisa do teatro gestual narrativo da atriz e professora Nara Keiserman. Em consulta ao seu artigo publicado em 2009 na revista *Sala Preta da USP* (KEISERMAN, 2009, p. 303-310), podemos localizar diversas características presentes em “A Descoberta das Américas”, tais como a pluralidade na forma de narrar, a linguagem fragmentada, a alternância de vozes, a ligação intrínseca entre textualidades verbal e gestual, a sustentação da fisicalidade e da presença do ator no palco, o uso intenso de gestualidade como base para as falas e de partituras físicas de caráter ilustrativo.

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. O uso do mecanismo épico não trata o espectador como ausente. Ele é valorizado, observado e convidado a participar daquele ritual efêmero, daquela cerimônia. A plateia assiste a tudo também como testemunha e cúmplice.

Desse modo, pode-se dizer que a narrativa é mais compreendida quando vem acompanhada de gestualidade mínima, clara e simples. O gesto pode captar a essência do que diz o texto com palavras para que seja compreendida a ação a ser executada. O ator não necessita uma psicologia que justifique suas ações já que a aproximação entre ator e personagem não se dá pela via da identificação, mas por um acesso determinado pelo exercício constante e claro de um ponto de vista, que traz a lógica, os objetivos e a linha de ação. O ponto de vista será sempre o do narrador ou filtrado pela personagem que temporariamente assume:

O narrador não tem o compromisso com a verdade, ele tem um compromisso com a estória, e uma estória bem contada se torna verdade. Então ele não tem a obrigação de saber que aquilo não era um tronco de árvore, que eram folhas colocadas uma em cima da outra. Eu parto deste princípio: o Johan Padan é um personagem fictício, mas que certamente já existiu na pele de vários outros. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 174).

Para servir de exemplo, na imagem seguinte, o ator exagera na máscara ao demonstrar o estado de êxtase do personagem Padan quando vê a quantidade absurda de ouro à disposição e totalmente indiferente pelos índios que se entusiasmavam por pequenos espelhos na troca entre os dois grupos (espanhóis e nativos).

FIG. 03 – A descoberta do ouro ⁷



Sobre a figura do narrador, do contador de histórias, cabe aqui abordar, mesmo que brevemente, características das tradições orais do passado para melhor compreender um aspecto das diversas maneiras como se trabalha sozinho em cena. Em artigo publicado no site Escritório de Histórias em 18 de agosto de 2011, Natália Boaventura traça um sintético panorama histórico e conceitual da contação de histórias, baseado no perfil da professora mineira e contadora de histórias Gyslaine Matos. Boaventura relata que a arte de contar histórias tanto para crianças como para adultos vem desde a antiguidade e é considerada uma das primeiras manifestações culturais do homem. Segundo ela, a narrativa oral manteve-se viva em diversos povos, criando laços sociais quando o conhecimento era repassado, geração após geração, uma vez que não se registravam essas histórias no papel, dando vazão à criatividade e alimentando o inconsciente coletivo numa linguagem imaginária e permitindo preservar valores e identidades de determinado grupo

⁷ Foto de Débora Amorim

social. O texto afirma ainda que, segundo historiadores contemporâneos, as transformações pelas quais o ser humano passou são facilmente percebidas por meio de sua tradição oral. Boaventura detalha aspectos relacionados ao ritmo, às personagens e ao público:

O contador é habitado por uma infinidade de personagens que carregam consigo suas histórias. Numa apresentação, o seu ritmo depende diretamente de como a plateia está reagindo à história, por isso a necessidade de que a luz fique bem acesa, para que ele possa enxergar o olho das pessoas e interpretar as suas reações. O artista pode mudar o texto e criar coisas novas, dependendo da necessidade do momento. Apesar de não ser nenhum dos personagens, ele vai reproduzir o pensamento de cada um deles, entregar toda a sua capacidade de interpretação ao público, utilizar-se de vozes e expressões corporais, sempre voltando ao lugar de narrador como testemunha do ocorrido. (BOAVENTURA, 2011).

Já o professor e pesquisador Juarez Dias complementa sobre as potencialidades performáticas do contador de histórias no teatro:

A interpretação do ator nesse tipo de encenação pode ter como componente basilar a *performance* do contador de histórias, que tem por premissa o contato mais direto com o ouvinte-espectador: o que os distingue é o contador apresentar um texto não-decorado (destacado geralmente de histórias de tradição oral) e portanto criado no instante de sua *performance*, enquanto o ator trabalha sobre uma escrita prévia, elaborada, decorada e preparada anteriormente. Entretanto, ator e contador irmanam-se na atualização de sua *performance* na comunicação com o espectador-ouvinte. Nunes (2000) corrobora esta percepção de que a contação de histórias é uma *performance* tão teatral quanto a de interpretar textos tradicionais. O ator que pretende investir nessa proposta deve conscientizar-se de que a alternância entre personagem e narrador demandam dele rearranjos constantes e instantâneos de postura, de gestos, de impostações vocais, pois que essas transições devem se dar de maneira fluente, natural, deslizante. (DIAS, 2012, p. 58).

Utilizando esses argumentos, é possível constatar que uma mesma história, com mais de quinhentos anos, foi preservada e reinventada por Cabeza de Vaca, Dario Fo e Júlio Adrião, cada um à sua maneira, atingindo públicos e povos variados. Ou seja, a estrutura narrativa da “Descoberta das Américas” busca resgatar a tradição oral da contação de histórias. A diretora da peça resume os aspectos essenciais da narração, fundamental na comunicação entre ator, diretor e público:

A narração, forma radical de oralidade, depende da presença física e da cumplicidade interativa entre contador e seus ouvintes. Através das apresentações das personagens com uso de recursos gestuais, mímicos e

linguísticos, o contador estabelece o pacto de cumplicidade. Sua atuação não é identificada nem estranhada: é pingue-pongue. É como se o autor da história estivesse em cena atuando o que lhe vem à cabeça. Coisas são dadas, outras são aludidas, outras são inventadas naquela contingência e para aquela plateia. O critério de literalidade (ao texto, à direção, às marcas) decai diante da urgência da performance. (VANNUCCI *apud* ZANONI, 2008, p. 126).

A utilização da voz em um solo narrativo é um aspecto que é facilmente notado, pois se o ator não for capaz de utilizar variações, poderá tornar o espetáculo enfadonho e monocórdio num breve espaço de tempo. Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva, ao exporem o conceito de voz no teatro contemporâneo no livro “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo” (*apud* SARRAZAC, 2005, p. 187), afirmam que a voz do ator é pensada como um prolongamento do corpo no espaço e que muito colabora para afirmar sua presença física no palco como também para materializar a voz de uma personagem.

As variadas vozes de um texto dramático permitem ampliar seu significado, muito além de ser simplesmente um material sonoro:

A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem [...] ou quando se acrescentam a seu discurso outras fortes sonoras de significação que participam do estilização do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música). O discurso de um personagem já pode conter em si mesmo uma profusão de “efeitos de voz”: nas estratégias argumentativas ou enunciativas, nos atos de linguagem (em tom de “jargão”, citações ou subentendidos) [...] ou ainda nas rubricas relativas à enunciação (entonação, afeto, intenção). É que o discurso, em situação de diálogo ou de monólogo, é sempre constituído de movimento complexo e lábil da fala, e cuja significação excede o que é aparentemente dito pelas palavras. Essa polifonia [...] pode ser explorada por meio de variações de timbre, de entonação, ou de um gestual particular do ator, mas será de toda forma ouvida durante uma enunciação que restaura a oralidade do texto. (SARRAZAC, 2005, p. 187-188).

Adrião aproveita desse efeito da multiplicidade de vozes para definir e enriquecer diversas passagens da trama, utilizando técnicas ligadas ao *gramelot*. Segundo Fo, *grammelot* é uma palavra de origem francesa, criada pelos cômicos *dell'arte* e aperfeiçoada pelos venezianos, que adaptaram para a língua italiana, pronunciando

gramlotto. Trata-se de uma mistura de sons aparentemente despreziosa que sugere um sentido no discurso, ou seja, “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, ao explorar esse aspecto polifônico-onomatopéico, durante todo o espetáculo, o solista constrói um caminho que serve para ampliar a comunicação com o público, que é provocado a participar do jogo, procurando identificar desde a ambientação da cena até quais personagens específicos estão envolvidos. Assim, a plateia costuma entender quando se faz um comentário, quando o protagonista fala, quando duas personagens dialogam ou quando o narrador conversa diretamente com o público, ultrapassando as aparentes limitações de se ter somente um ator em cena e expandindo o monólogo para diferentes diálogos e significações.

De certa maneira, Adrião recupera o legado dos contadores de fábulas e dos jograis medievais que narravam suas histórias entre a primeira e a terceira pessoa como se estivessem presentes nos fatos absurdos e repletos de situações mirabolantes e inverossímeis, utilizando de muitos truques para convencer os espectadores de seus depoimentos testemunhais. Foi alerta sobre o perigo que corre o ator quando utiliza demasiadamente a arte da mímica, pois esta pode transformar-se numa linguagem para mudos:

O mimo só funciona se, a partir do gesto, conseguimos obter efeitos e comunicações mais claros e eficazes do que os obtidos quando usamos somente a palavra. Mas há discursos que podem ser transmitidos com muita clareza mediante o uso da voz. [...] A arte do mimo é a arte da comunicação com síntese. Não se trata de imitar literalmente as gestualidades naturais, [...] mas de sugerir, indicar, subentender, fazer imaginar. O teatro busca fingir a realidade, não imitá-la. (FO, 2005, p. 268).

Durante o espetáculo, nota-se que a função do narrador é contar a história da melhor maneira possível, independentemente de ser verdade ou não, com o objetivo de manter o público atento e interessado. As variações das maneiras de se narrar, com uso intenso de onomatopéias que nos remetem ao lúdico, a desenhos animados e a filmes de ações e aventuras, proporcionam dinamismo às cenas. Esse procedimento lúdico não foi entendido dessa maneira pelo crítico Clóvis Massa quando a peça foi apresentada no Festival Internacional de Teatro em São José do Rio Preto em julho de 2006. O professor gaúcho se mostrou incomodado com esse excesso de imitação de sons, reproduzindo, com

sarcasmo, as onomatopeias da peça em sua crítica. Essa maneira peculiar de contar uma história é reforçada por Dip:

Neste ponto, observa-se um aspecto interessante do espetáculo solo, pois a figura do narrador é representada por um mesmo ator, de tal forma que as outras personagens solicitam do espectador um trabalho mais exigente no jogo da convenção. Ele observa um mesmo corpo, mas são enunciadas várias personagens, então ele se transforma em cúmplice desse jogo de convenção. O narrador pode ter, no relato, diferentes funções, desde que assuma alguma personagem do relato, ou que comente os fatos (na verdade, em qualquer caso trata-se de uma personagem, mas que é colocado em diferentes espaços da história). A função de narrar supõe uma ruptura das unidades de tempo, espaço e ação e o narrador manipula a localização temporal e espacial da história. Ele dirige a economia e a coesão da história. (DIP, 2005, p. 47).

Nos momentos em que quebra o ritmo para conversar com o público, quando apresenta comentários pontuais, são, na verdade, momentos de respiro, de reflexão, com as observações sagazes de Padan diante de situações em que se necessita tomar decisões rápidas e cruciais. O ator se coloca como o personagem-narrador na primeira pessoa, outras vezes na terceira pessoa. Na foto a seguir, quando executa a partitura física de cruzar os braços, ficar em pé e estático, esbugalhar os olhos e mudar o tom de sua voz em ritmo mais lento e grave, os espectadores já sabem que o pajé ou um índio vai falar na primeira pessoa.

FIG. 04 – Partitura de pajé ou índio ⁸



⁸ Foto de Débora Amorim

Esse vaivém físico-narrativo de sujeitos e animais com representações de inúmeras figuras inanimadas (como tempestade e ventos) enriquece o trabalho, assim como momentos de breves e marcantes diálogos como de Padan com o pajé e com outros índios ou mesmo com o comandante espanhol:

Um ator para bem narrar lança mão não só da palavra com tons e variações, mas também de formas físicas e ritmo, e essas formas servem para ilustrar a ausência de outras informações. Tem partes que não dá para modificar as máscaras, pois a passagem de um para outro é muito rápida. [...] . Ele (o narrador) está todo o tempo mesclado neste Johan Padan e eu fazendo o índio, sou o Júlio quem faz. Não me sinto Johan Padan fazendo o índio. Claro, tem horas que o *Johan* faz só a máscara indicativa do índio para dizer que o índio está na frente dele. Não consigo identificar claramente estas diferenças. O que eu posso dizer é que necessito de muita concentração para percorrer estas partituras físicas, sonoras e verbais. Então, para mim, existe o ator em cena passando por estes códigos. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 165).

Segundo Hélene Kuntz (*apud* SARRAZAC, 2005, p. 51-52), o comentário costumava ser visto como algo estranho, como um desvio, como uma descontinuidade que quebrava a ação dramática. O teatro brechtiniano alterou a condição marginal do comentário nas encenações para fazê-lo adquirir um *status* central. Ao invés de afirmar determinado sentido, passou a ser abordado como espaço para reflexões e contradições. Kuntz afirma que uma das principais funções do comentário nos dias atuais é guiar o entendimento do espectador, impondo-lhe um sentido restrito ou estimulando-o a questionar ou construir outro comentário.

Pode-se dizer que o trabalho solo em estudo apresenta algumas conexões e alguns princípios trazidos pelo teatro brechtiniano, por exemplo, um espaço crítico e reflexivo a respeito dos fatos históricos narrados, além do uso do comentário em diversas ocasiões, geralmente quebrando a sequência da cena e conversando diretamente com a plateia. Um exemplo bastante claro é quando o ator quebra o ritmo da narrativa para explicar, de forma irônica, para a plateia como o conhecimento pode ajudar a sobreviver diante de uma situação desesperadora:

JOHAN - E os porcos morrendo em volta de nós.

JOHAN – Calma. Calma. Tive uma ideia. Vamos salvar os porcos! (Longo silêncio - 18 segundos. O ator fica quase estático, estimulando o público a pensar).

JOHAN (Tecendo comentário para o público) - Vejam vocês a importância da cultura num momento crítico e caótico como aquele. Eu me lembrava da grande passagem de Homero que narrava: “Náufragos gregos que se salvam agarrados a porcos!” (Novo silêncio - cinco segundos). Para aqueles que não sabem, os porcos são exímios nadadores. É verdade. Quando chegar em casa,

pegue seu porquinho, enche uma banheira e joga ele lá. (Imita barulho de porco se debatendo na banheira). Ah, outro detalhe muito importante: uma vez dentro d'água, os porcos têm um senso de direcionamento inigualável. Pega um porco, leva lá no meio do Oceano Atlântico. Você diz para ele que são 360 graus de água, sem terra à vista e joga seu porquinho. No primeiro momento, quando ele vier à tona...Tá. Ele aponta o focinho para a terra mais próxima nem que sejam 200 milhas de distância e vai. Vai até chegar na praia, nem que chegue só toucinho, magro e ossinho (simula barulho com a mão parecendo um motorzinho e lembrando desenho animado). Jogam os porcos no mar e se agarram a eles. Vambora, aguenta aí! (Barulho simulando como se estivesse montado em um jet ski) E assim foi. Navegamos nos porcos por um dia inteiro. Chegamos a uma praia deserta. Quer dizer, aparentemente era uma praia deserta.⁹

A direção de Alessandra Vannucci foi determinante ao desafiar o solista a contar essa estória de forma mais depurada a cada ensaio ou apresentação. Ela procurou limpar seus vícios gestuais, vocais e corporais e alguns truques como também provocou o ator a criar outros mecanismos cênicos e narrativos que melhor se adequavam ao espetáculo:

Mas a história não foi escrita por Dario Fo? Não, não, não: ela foi contada por Dario em *gromellot* (uma língua híbrida, inventada pelos cômicos da Arte no século XVI) num aperto memorável (os 'festejos' em Sevilha do quinto centenário da descoberta da América). Mais tarde foi transcrita e traduzida para o italiano. Depois foi contada por Júlio em português, só para mim, e finalmente foi escrita. Ora, então: o que tem a ver com direção neste espetáculo? Tem que eu fiquei observando, escutando e presenciando como um espectador muito exigente. Quebrando as muletas do ator, impedindo-lhe de cristalizar o fluxo da narração em marcas. Nem precisou comentar muito: eu estava lá de espelho. E o teatro é isso: um espelho que determina a imaginação perceptiva do ator. (VANNUCCI *apud* ZANONI, 2008, p. 172).

A diretora publicou um artigo sobre direção teatral no *site* “Questão de Crítica” em dezembro de 2014. Nele, além de estabelecer uma breve evolução histórica da função do diretor, sua importância e suas tendências atuais na maneira de se trabalhar espetáculos teatrais, ela buscou também detalhar esse processo criativo, objetivando potencializar o domínio do ator para expandir sua comunicação com a plateia:

Me parece que sua função (direção) é fomentar um ambiente de interação, para que o ator continue presente e o público desperto. No palco, diversamente que nas artes plásticas e em artes mecanicamente reproduzíveis, o trabalho de criação da obra se dá ao vivo e em três dimensões. No palco, a produção de qualquer sentido exige a presença física que molda, suja, sua e contamina a primeira. Todo o teatro aspira a tornar-se música, disse certa vez Aderbal Freire Filho citando, se não me engano, Vladimir Meyerhold; no sentido de somente existir no instante em que se dá como ato expressivo absolutamente

⁹ Trecho extraído do vídeo gravado da peça em 2012.

presente, nem antes (quando ainda é palavra escrita e *canovaccio*) nem depois (quando é transcrição da oralidade perdida e memória de imagens e gestos). Esta interatividade presentifica o espectador: estamos todos aqui, agora. O teatro começa onde a palavra termina, escreveu Artaud; não é (mais) literatura escrita. É performance, isto é transform/ação da percepção estética dos presentes. Evidentemente, o veículo da obra é o ator, às vezes autor, às vezes delegado do autor. Então, me parece que outra função da direção – impotente após o terceiro sinal – seja a de potenciar a auto regência do ator, já que o êxito daquela passa através do futuro êxito deste. Arte de premeditação. Trata-se de instigar, propor ou proporcionar ao ator os meios para o seu sucesso naquele espaço de livres encontros e acontecimentos que é o palco, onde a poesia brota como obra coletiva, em coautoria com a plateia e com o grau de imperfeição próprio dos fenômenos vivos. Buscar, apontar não um produto artístico, mas os caminhos e meios de produção da arte. Mesmo que todos nos preocupemos em comer imediatamente, escreve Artaud, mais importante é não desperdiçar apenas na sensação efêmera de saciedade nossa energia de ter fome. Uma obra de arte não é um objeto “fechado” tipo sabonete, pronto para o consumo, mas um roteiro “aberto” que precisa da inesgotável fome criativa dos espectadores e permanece disponível às mais diversas e inesperadas interpretações – considerando o altíssimo grau de subjetividade embutido no ato de olhar. Trata-se enfim de inventar e preparar em detalhes, durante os ensaios, um jogo que outros (atores/espectadores) vão jogar. Cada um, naturalmente, jogará seu próprio jogo: assistirá a seu próprio espetáculo. Me fortalece confiar nisso: o espetáculo está na cabeça do espectador (Grotowski). (VANNUCCI, 2014)

Vannucci explora acima uma característica marcante da cena contemporânea que é a dificuldade em saber lidar com a complexidade de interpretações subjetivas as quais estão sujeitos os produtos culturais efêmeros como as peças teatrais. Além do espetáculo em si, outros fatores podem também influenciar na percepção do espectador como o local do evento, se é gratuito ou pago, se existe conforto ou não da poltrona/arquibancada em que cada espectador está sentado, qual o tipo de público presente naquela apresentação específica, a distância e o ângulo de visão em relação ao palco.

3.4. LAZZO

Dario Fo, profundo conhecedor da história do teatro italiano, descreve no livro *Manual Mínimo do ator*, como surgiram e se expandiram os lazzi. Segundo ele (FO, 2005, p. 106), as mais conhecidas companhias italianas de teatro necessitaram sair da península para mostrar seus trabalhos em outros países, a maioria fixando moradia na França e na Espanha. Esses artistas enfrentaram a dificuldade de se expressar plenamente em razão das barreiras linguísticas. Por isso, eles passaram a utilizar com muito mais frequência o jogo mímico, inventando saídas criativas com a finalidade de comunicar-se com todo o

potencial frente aos espectadores. Esse arsenal de técnicas cômicas passou a ser denominado de *lazzi* (laços). Foi complementa:

Hoje, são chamados de *gags*, ou seja, uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxo e *nonsense*, em meio a quedas e tombos desastrosos. A utilização da inteligência gestual e da agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva ganhou grande impulso a partir da invenção da tagarelice onomatopeica que, junto com a pantomima, determinou o feliz nascimento de um gênero e um estilo único e inigualável: a *Commedia dell'Arte*. (FO, 2005, p. 106).

Já para Pavis (2008, p. 226), *lazzi* (que, em italiano, significa brincadeiras, jogos de cena) são geralmente efeitos gestuais e vocais que podem ser cômicos ou sérios, como contorções, caretas, comportamentos de bufão, jogos de palavras que são ensaiados cuidadosamente, mas que aparentam ser improvisados. É relevante esclarecer que *lazzo* é apenas um efeito e *lazzi*, um conjunto deles. Pavis discorre ainda sobre a aplicabilidade dessa técnica no teatro contemporâneo:

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).

Por outro lado, Roubine alerta sobre os constantes perigos do uso desse tipo de representação improvisada, uma vez que podem gerar um buraco, um vazio, interferindo na ação e no ritmo, e aponta suas potencialidades:

O *lazzi* é um recurso e um socorro. Na terminologia contemporânea, seu equivalente é a *gag*. Podemos defini-lo com um momento mais ou menos autônomo. Ele se organiza em torno de uma ação gestual-que vai da careta à acrobacia-sustentada, se for o caso, por um suporte visual (jogos de palavras, trocadilhos, obscenidades) e alguns acessórios. A engenhosidade do ator, seu virtuosismo seu senso de ridículo... Podem aí ter livre trânsito. O *lazzi*, para ele (ator), era uma afirmação de liberdade criadora. [...] O impacto do *lazzi* vem apimentar o sabor do cômico. Sua função seria de certa forma técnica: ele realiza uma forte concentração de interesse e permite assim aos atores retomarem o controle e relançarem a representação *all'improvviso*. Mas logo a popularidade dos *lazzi* desloca essa função inicial para segundo plano. Eles se tornam a própria finalidade da representação, o elemento a que todo o resto é subordinado. (ROUBINE, 2011, p. 34-35).

A sequência da “costura dos índios” é considerada pela crítica especializada uma das cenas mais cômicas e marcantes do espetáculo. Em diversas entrevistas, Adrião sempre recorda que essa sequência é apenas uma sugestão no texto original de Fo e a recriou em quase oito minutos. O solista revelou que a cena teve grande influência de técnicas da *commedia dell'arte*:

Aquela cena da costura dos índios é uma frase indicativa. Eu a desenvolvi como um *lazzo* da *commedia dell'arte*, de comicidade física. Você cria uma partitura física bem detalhada e a repete outras vezes, cada vez modificando um pouco. Eu faço uma vez bem detalhada com texto, faço outra vez quase tão detalhada quanto, mas mais rápida, e faço uma terceira vez bastante acelerada, sem texto, só com a sonoridade, e faço a última vez totalmente desmembrada, modificando as ações. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 174).

Nesta sequência da costura, fica nítida a capacidade de Adrião em construir partituras recortadas e sobrepostas, utilizando o recurso da mímica para sintetizar e relativizar o tempo da representação sem preocupação com a verossimilhança. O resultado reproduz o alto grau de violência do combate e que o público mal percebe sua gravidade.

FIG. 05 – Mímica de índio em agonia ¹⁰



¹⁰ Foto de Débora Amorim

Na imagem acima, vemos Johan imitar um índio agonizando após o massacre com suas vísceras insistindo em sair do corpo. Ao mesmo tempo em que a cena é chocante, nos remete também ao lúdico de batalhas e aventuras da infância e da violência pouco notada dos desenhos animados da televisão, provocando um riso nervoso.

Depois de um massacre empreendido por inimigos, o pajé pede a Johan Padan, “exímio costurador de velas”, que o salve e salve também sua tribo que está toda mutilada e caída aos seus pés. O ator explica todas as ações que utiliza para desinfetar, arrumar os órgãos dentro do abdômen e costurar. Quando passa para o segundo índio, ele repete todas as ações de forma mais rápida pronunciando apenas as palavras principais. Do terceiro índio em diante, ele se vale apenas de onomatopeias com um ritmo ainda mais acelerado, conforme reprodução abaixo da cena, retirada da gravação da peça:

JOHAN - Peguei a pexêra, dei um fritadão nas beíça da ferida que o bichinho quase virô do avesso! Vâmo botá tudo no lugar! Vâmo dá uma desinfetada aqui! Limão, limão, limão. Vâmo dá uma marinada! (Gesticula como se estivesse temperando) Vâmo começá pelas Budela! EEEEEH! Tripão bonito! (Mostra a tripa). Os intestino grosso... Putz, tá cheio de cocô! “Prrrr, Prrrrr” (Expreme tirando a sujeira da tripa). Vâmo refazê o cuzinho....

Aqui... EEEEEH, cuzinho! (Gesticula modelando o ânus). O estrambo! Ôooo estrambo!!! Vâmo arrumá aqui que é pra podê comê papinha depois, né filho da mãe! “Tiplof, tiplof” (Arruma o estômago no abdômen). O figo! Ô, o figo todo espapolado! Um órgão nobre desse! Vâmo pegá com cuidado que é pra podê tomá uma cachacinha depois, né filho da mãe! (Pega o fígado e arruma). Vâmo fechá agora! Ah! tá faltando a visícula! Cadê a visícula?! (Procura a vesícula). Onde é que eu vou colocá a visícula? Ah! A visícula também não serve pra ‘porra’ nenhuma! Vai embora tamém! “Fiiiiiu” [Joga a visícula fora]. Agora vâmo suturar! Calma! Agulha e linha! (Mostra o comprimento da linha puxando-a desde a agulha). Vâmo começá pela sobaca! Vamo fechá o peitoral do chefe! (Costura) EEEH! Bonito! O peitoral! (Costura). Vâmo passá pro bucho agora! (Costura) EEEH buchão! Vâmo caprichá aqui no umbigo do chefe! Vâmo fazê um ponto-cruz! Tá acabando! Tá acabando! Ôpa! A virilha! (Arremata, corta a linha com os dentes e cospe o pedaço). O bichinho tá costuradinho! Vâmo acordá agora! “Pow, pow”! (Dá dois tabefes no pajé). Abriu os olhos (faz gesto de abrir os olhos com as mãos), pegou e me deu um beijo na boca! (Johan imita o pajé pegando-lhe pelo pescoço e beijando-lhe a boca) ‘Putá que pareva!’ (Limpa a boca). Tá costuradinho! (Mima o pajé)

PAJÉ - Johan! Você salvou a minha vida! Muito Obrigada! (Desfaz o pajé).

JOHAN - Antes que eu pudesse dizer ‘de nada’, os índios me pegaram e foram me carregando.

JOHAN - Me bota no chão, casseta! Me bota no chão que eu acabei de salvá o chefe! Me botaram no chão, quando eu olho - ‘puuuta que pareva!’ . Não dava pra acreditar no que eu tava vendo! Brincadeira não moça! Desde aqui onde a senhorita tá vendo, até lá embaixo onde a senhorita não tá vendo, era quarenta e cinco metros de índio, deitado assim, um do lado do outro, assim “va, va, va, va, va, va” (faz gesto de índios enfileirados), até lá embaixo, tudo rasgado aqui (mostra um corte diagonal no peito) as bodela, as visícula (faz gesto de índio tremendo, agonizando). ‘Puuuuta que o pareva!’ (Limpa a boca).

PAJÉ - Johan! Pode começá a costurar! (Pausa).

JOHAN - Eu só rezei que a linha desse! ¹¹

FIG. 06 – *Lazzo* da costura ¹²



Nesse quadro de quatro fotos, vislumbra-se a “sequência da costura” quando Adrião faz uso de um arsenal de gestualidade com ritmo acentuado para manter o público atento à cena após o choque inicial do extermínio dos nativos. O solista procura estimular os espectadores a visualizar essa repetição da partitura física, imaginando a quantidade de índios enfileirados se debatendo no chão, aguardando sua salvação.

3.5. REPETIÇÃO

A repetição é um procedimento comumente utilizado nas artes cênicas e vem de uma longa tradição do teatro popular. Segundo Melize Zanoni (2008:85), na *commedia dell'arte*, o uso dessa técnica era frequente em farsas e em espetáculos de vaudeville que

¹¹ Trecho extraído do vídeo gravado da peça em 2012.

¹² Foto de Débora Amorim

mostrava para o público alguns códigos iniciais durante o espetáculo e, quando repetia em outra parte posterior, a plateia já identificava, criando um sentido.

Adrião mostra ações e palavras repetidas diversas vezes para criar cenas hilariantes. Essa técnica é uma característica determinante e transformadora do espetáculo, já que estimula a participação dos espectadores de forma inteligente e, ao mesmo tempo, provoca risos, pois o ator pode acelerar essa partitura apreendida, simplificá-la ou mesmo utilizar de modo muito lento. Como esclarece Zanoni:

A repetição necessita de um ritmo cada vez mais encadeado e preciso para funcionar como surpresa, pois é esta que possui a capacidade de arrancar o riso do público. Existe neste recurso um elo paradoxal, pois a repetição de uma situação, se não for bem codificada e apresentar um ritmo preciso desacelera o tempo-ritmo do espetáculo causando o efeito contrário: a falta de surpresa e repetição inútil de material já utilizado no espetáculo.
(ZANONI, 2008, p. 80).

Quando Johan descreve suas fugas, repete: “Saí correndo igual ‘uma lôca’, peguei, esquerda, direita, esquerda, direita, sobe ponte, desce ponte, sobe ponte, desce ponte”. Em diversas passagens, o público já sabe, antes mesmo do intérprete começar, o que ele vai dizer. O público exerce a função de identificar, relacionar, analisar e atribuir diferentes significados em um jogo ativo de descobertas e criações de sentido.

A sequência em que Padan utiliza do ritual de “fumar maconha” por, pelo menos, duas vezes no espetáculo é outro exemplo de repetição. A primeira vez foi em uma festa na aldeia dos índios:

JOHAN - Muita festa, muita alegria e eu e meus amigos achando tudo ótimo e misturado. E a festa comendo solta com muita comida e bebida para cá e para lá. E aí pegamos uma tal de **folha de cinco pontas**. Aí pegamos várias delas e amassamos e fumamos com o olho vermelho deste tamanho. Aí, pegaram as cordas e nos amarraram.¹³

Quando ele descreve para a plateia que pegou “aquela folha de cinco pontas”, a plateia já sabe a sequência da cena. Na segunda vez, depois de costurar todos os corpos dos índios por 26 horas seguidas, Johan confessa para o público:

JOHAN - Olha, eu estava num estado psicofísico lamentável. Então, para me recuperar, caminhei até uma fogueirinha próxima. (Agacha) Peguei aquela

¹³ Trecho extraído do vídeo gravado da peça em 2012.

folha de cinco pontas e fiquei pensando na vida! (Simula em silêncio a preparação de um enorme cigarro de maconha para depois fumar) ¹⁴

Na figura a seguir, Adrião utiliza da partitura física, anteriormente vislumbrada pelo público, para refazer todo o processo de feitura de um cigarro de maconha. Quando ele agacha, começando um ritual, repetindo uma espécie de senha para decodificação, a plateia gargalha, antecipando-se à cena.

FIG. 07 – Fumando maconha ¹⁵



3.6. PESSOALIDADE

Konstantin Stanislavski (1863-1938), principal pensador da interpretação naturalista, defendia que quanto mais o ator puder colocar sua personalidade na criação personagem, incorporando de forma consciente sua psicologia e se aproximando o máximo possível da realidade cotidiana, mais qualidade terá seu trabalho.

Ao conceituar o verbete teatro autobiográfico, Patrice Pavis afirma que, quando estamos no teatro e vemos uma pessoa real no palco, na nossa frente, ao vivo, que abre a boca, gesticula e se arrisca, o público procura estabelecer diversos códigos de percepção

¹⁴ *Idem*

¹⁵ Foto de Victor Iemini

e de entendimento. Para ele, as características físicas, vocais e o uso de diversas técnicas estarão expostas e associadas àquele corpo personalizado e distinto de cada ator:

Assim, o ator em cena é, por natureza, autobiográfico, visto que ele “se dá em espetáculo”, que fala no presente e que vive diante de nós. Está sempre se expondo a um risco, visto que escreve, no sentido estrito, com seu corpo sobre si mesmo. [...] E é aí que reside o paradoxo do comediante. A partir do momento em que parece estar ali, presente e real, assume também um papel de personagem, o que, ao mesmo tempo, o impede de dar um testemunho autobiográfico. (PAVIS, 2008, p. 375).

O ator-criador Adrião reconhece que emprestou um alto grau de pessoalidade às ações que realiza em cena. A pessoalidade é a crença no fato de que o intérprete deixa de ser o mediador de ideias de outrem e passa a ser ou parecer ser ele próprio o autor das ideias que transmite. O ator se apropria da estória a ser contada e imprime sua própria identidade:

Nós fomos fazendo e aos poucos vimos que não precisávamos de nenhum aparato cênico e que era a função do ator reproduzir tudo aquilo com seu canal de comunicação, ou seja, os elementos que fazem parte da tua história de ator. Tanto o que você aprendeu tecnicamente, como o que você aprendeu como pessoa. A tua maneira de se comunicar, tua voz, os teus gestos, os teus vícios de linguagem, as tuas técnicas, tudo isto a serviço da estória a ser contada. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 118).

Vannucci também acredita que a personalidade e a vivência do ator registram sua marca pessoal em qualquer espetáculo solo e criam uma dramaturgia individual:

Aproveitando-se de um amplo acervo de jogos dramáticos, de regras da Arte da comédia e da narração, o ator conduz um processo onde cada ator/narrador se apropria do texto da estória que deseja contar, tornando-se aos poucos o autor das palavras que contam a estória, criando assim uma dramaturgia própria. Num segundo momento, as dramaturgias individuais serão desenvolvidas, abandonando por completo a literalidade do texto escrito para serem narradas em presença interativa entre o narrador e o público. Entende-se esta ‘dramaturgia individual’ como um desenvolvimento tanto da oralidade quanto da fisicalização do narrador. (VANNUCCI *apud* ZANONI, 2008, p. 172).

Dip reforça o conceito de pessoalidade como característica no teatro, ainda mais notada em espetáculos solos:

Todo teatro é autobiográfico, pois a presença física simultânea e sem mediação dos corpos, evidencia a dimensão biológica e histórica do ator, indícios que parecem se amplificar e dilatar nesta modalidade espetacular. No jogo realidade/ficção, o sinete do corpo historicizado é colocado num plano mais visível, porque o ator permanece quase todo o tempo na cena. Na articulação do eu autêntico e do eu ficcional dentro do solo, as categorias do autobiográfico e do narrativo imaginário convivem harmonicamente e nenhum faz sombra ao outro. (DIP, 2006, p. 130).

Quando um ator trabalha para criar seu *clown* costuma, em geral, apoiar-se em suas características físicas, comportamentais e pessoais para que possa explorar e apresentar situações ridículas ou constrangedoras. Júlio Adrião, em uma entrevista, afirmou que sua atuação se aproximava do bufão, tipo muito popular na *Commedia dell'Arte*. Em seu livro *A Arte de Ator: da técnica à representação*, Luís Otávio Burnier no capítulo em que esmiúça o clown e a improvisação codificada, explica algumas características do bufão:

O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. [...] Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora. O clown é o herdeiro do bufão. [...] O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada. (BURNIER, 2011).

Em diversos momentos da montagem, nota-se esse tipo de comportamento na personagem de Padan quando, por exemplo, narra um fato com humor escatológico, quando emite palavrões de uma maneira aparentemente natural, quando descreve as formas sinuosas e sensuais das índias e as cenas libidinosas de sexo, quando aproveita dos seus exageros faciais para expressar-se com mais clareza e veemência.

Embora Adrião reconheça que seu solo possua traços de personalidade, ele aproveita dessa característica muito mais como suporte expressivo, como aproveitamento de técnicas absorvidas e acumuladas pelos anos de treinamento e prática ao invés de expor certas informações autobiográficas como dados de sua intimidade. Ou seja, sua vida pessoal não foi aproveitada como material cênico.

3.7. RITMO, PAUSAS E QUEBRAS

O ritmo geral de uma encenação teatral se caracteriza como uma organização “musical” das palavras e das ações no tempo e no espaço. É um espetáculo com uma partitura rítmica precisa com tempo rigorosamente organizado:

Uma encenação pode adotar um ritmo que parece muito lento, mas que devido à relativa frequência das mudanças na atuação, parece acelerar o movimento e mantém alerta a atenção do espectador; ou pode durar muito tempo e dar a impressão, através do ritmo das ações, que o tempo que se passou foi muito menor. (MEYERHOLD *apud* PAVIS, 2005, p. 134).

As quebras propositais de Adrião criam microrritmos que estão diretamente ligados à mudança de personagem ou a comentários do narrador em relação à história e aos personagens. Uma quebra mal posicionada ou mal realizada pode destruir o fluxo interno da narrativa. É o que observa Fo em seus espetáculos:

As passagens, os contratempos, as pausas particulares não foram pensadas antecipadamente. São resultado da observação realizada em função da reação do público. (FO, 2004: 246). Mais adiante: [...] vocês podem perceber que em certos momentos faço pausas, fico mais relaxado; são propositais. Uso-as para respirar com você. O público precisa tomar fôlego simultaneamente. (FO, 2004, p. 253).

Cabe esclarecer que as quebras são diferentes das pausas. As quebras auxiliam o ator a passar de uma ação a outra, de um personagem a outro, a enfatizar o lado cômico de uma situação ou a estabelecer uma relação mais estreita com a plateia, quando necessário. Já nas pausas, a passagem de tempo sublinha ou modifica o significado das ações precedentes ou subsequentes e pode promover um tipo de distanciamento:

É um espetáculo hoje que está mais próximo da música e da dança, do que do teatro, pois embora eu não seja nem músico e nem bailarino, fazer um corte é muito complexo, porque eu estou em um fluxo narrativo que eu não posso simplesmente tirar uma coisa, senão eu caio num vazio e não volto nunca mais. Não é que isto já esteja engessado, mas está de forma tão encadeada que a memória física da ação é o que puxa. Para eu mudar alguma coisa, eu tenho que me preparar antes. É claro que cada dia é um dia novo. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 174).

O ritmo na peça é absolutamente encadeado e, por isso, quebras acidentais podem destruir o ritmo da narrativa. A partitura não existe sem o exercício da repetição. Ao apurar sua técnica, o ator atinge a precisão do movimento. Johan através de gestos, palavras e sons onomatopéicos, descreve como fez para desinfetar os órgãos do Pajé, para

recolocá-los no abdômen e suturá-lo. A linguagem criada pelo ator é a linguagem das ruas, propositalmente cheia de erros gramaticais e descrita detalhadamente. Com o entendimento desta descrição, o público identificará os procedimentos nas cenas posteriores fazendo a construção de sentido:

Eu ia sentindo a necessidade de cortar passagens que eu achava redundantes. Fui pesquisando cada vez mais as pausas e desenvolvendo as partituras físicas. O mais engraçado é que com os cortes o espetáculo ganhou mais tempo, passou de uma hora e dez para uma hora e quarenta. Aumentou 30 minutos. Nós cortamos uma cena inteira e outra nós reorganizamos e a colocamos em outro lugar. Foram cortes cirúrgicos, pois, quanto mais eu cortava o texto, mais pegava a essência dele. Desenvolvi, em alguns casos, uma cena inteira só com ações. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 173).

Adrião se coloca contra a vontade do público que tende a se contagiar pelo ritmo mais acelerado da narrativa. O ator, porém, sublinha uma ação ou promove uma reflexão ou crítica de determinado momento com pausas. A pausa, apesar de rara, surge autêntica, pois o ator se obriga a sair de si mesmo e da personagem. O comum seria fazer essas pausas em momentos cômicos, mas intérprete e diretora optaram em transformar as pausas em momentos eficazes de crítica e reflexão quando o riso do público é interrompido bruscamente. Após a cena do “massacre dos índios” em que o ator demonstra a luta que dizimou quase todos os índios da tribo que o acolheu, ele para, fica em silêncio olhando os mortos, dá alguns passos em direção ao proscênio e diz: “Fiquei deprimido”. Depois da cena da “costura dos índios”, Johan, depois de costurar uma centena de índios, interrompe a risada abundante do público, para e fica em silêncio por alguns segundos.

Em um trecho do livro “O teatro do gesto” (publicado na França em 1987 e ainda não lançado no Brasil), Jacques LeCoq, renomado estudioso francês da mímica e do gesto, reflete justamente sobre a potencialidade do silêncio nas pausas, na quebra de ritmo, gerando diversas significações, dependendo da situação e do momento em que é usado:

Silence est investi dans des qualités très différentes, selon précéder ou succéder une action, un acte, un mot. L'urgence de l'action qui nous émeut entièrement nécessite un silence propice à cette action. L'action exige. Le silence initial ressemble à la concentration qui devrait favoriser l'action ultérieure. Le silence après l'action conduit à plus de réflexion, rassemblant

en lui-même. [...] Il n'y a pas de conflit entre la parole et le silence; silence donne le mot de sa profondeur.¹⁶

Um exemplo do uso do silêncio se dá em uma cena divertida da encenação e que prende a atenção dos espectadores, que sentem a mesma apreensão que sente a personagem enquanto a vive. A embarcação chega à ilha de Santo Domingo, numa “manhã dominical”, após três meses de viagem. Padan pula do navio e mergulha, entusiasmado com a claridade do sol, a limpeza do mar e o colorido dos peixes. Faz barulho do corpo caindo no mar (tíbum). A cena transcorre em silêncio, durando cerca de um minuto. O ator está com pés parados e firmes, simulando uma dança, um nado usando mãos, tronco, quadril e joelhos com os olhos esbugalhados e bochechas cheias de ar. Abaixa-se como se estivesse indo ao fundo do mar. Mima encontrar uma pérola com calma e admiração. Simula subir à superfície, contente com o achado. Continua nadando distraidamente para cima. Fica então desesperado, pois percebe que mergulhou fundo demais e a superfície não chega. Acelera o ritmo, crescendo em pânico. Por fim, o corpo do ator simula sua chegada à margem, soltando um grito com uma rápida recuperação da respiração e alívio por não ter se afogado. A foto mostra o momento inicial em que Padan começa a mergulhar.

FIG. 08 – O mergulho¹⁷



¹⁶ O silêncio é investido de qualidades muito diferentes, conforme preceda ou suceda uma ação, um ato, uma palavra. A urgência de uma ação que nos mobiliza inteiramente requer um silêncio propício a essa ação. A ação o exige. O silêncio inicial assemelha-se à concentração que deve favorecer a ação subsequente. O silêncio depois da ação conduz mais à reflexão, ao recolhimento em si mesmo. [...] Não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. (Tradução de Roberto Mallet).

¹⁷ Foto de Maria Elisa Franco

A montagem, ao utilizar essa pausa, cria momentos inesperados de riqueza poética, justamente por ser um elemento raro dentro da encenação. Uma pausa em outro espetáculo com um ritmo menos veloz não causaria tanto impacto e interesse. Os ritmos de sua narração épica e sua linguagem mais próxima aos contadores de histórias não permite pausas muito longas. Ao invés do relaxamento, Júlio Adrião propõe justamente o contrário: a tensão.

O silêncio, o ritmo, as pausas e as quebras são detalhes relevantes que denotaram atenção redobrada da diretora para que o espetáculo pudesse manter seu frescor e organicidade. Desse modo, Vannucci procurou manter o estado de alerta e de ânimo do solista, num constante *work in progress* com o objetivo de deixar claro que a peça nunca estará totalmente pronta:

O trabalho da Alessandra comigo foi fundamental, pois o trabalho dela não foi impor coisas, mas de identificar e sugerir mudanças. Ela não quis ter o espaço de criação da cena, mas de me manter no estímulo, pois várias vezes eu quis desistir. Ela me deu o chão. [...] Ela sabe que o espetáculo é muito autoral no meu caso, e ela precisa me convencer das mudanças. (ADRIÃO *apud* ZANONI, 2008, p. 171).

O diretor de um espetáculo com forte viés físico, cujo eixo central é somente um ator em cena, porta-se diferente da maneira tradicional. As observações são bem mais rigorosas, uma vez que não existem outros detalhes para sua atenção como cenários, figurinos ou diálogos com outros intérpretes. Passa-se a perceber mais claramente os vícios do ator, o ritmo, a disposição física e gestual, as variações de voz, bem como sugerir caminhos para que o ator possa trilhar uma direção mais segura e cortes de cenas não essenciais.

3.8. CITAÇÕES DO MUNDO CONTEMPORÂNEO PARA PRODUZIR EFEITOS CÔMICOS

Outra característica bastante evidente na encenação é o recurso de uma das técnicas de *grammelot* com o uso de onomatopeias (imitação de sons e ruídos) simultâneas à gestualidade e com a inclusão de palavras em português relacionada ao cotidiano do Brasil contemporâneo, mas totalmente fora do contexto da história. A

intenção é sempre evidenciar o aspecto cômico da narrativa, mas alcança efeito duplo, já que se fala no ritmo da ação, gerando uma construção de sentido ao repassar para o público, códigos pré-estabelecidos no transcorrer da apresentação, conforme exemplos a seguir marcados em negrito:

SOLDADO DA INQUISIÇÃO - Cadê a bruxa? (Mímica puxando o cabelo com grito histérico)

JOHAN - Que falta de cortesia é essa levando a mulher pelo cabelo? (Simula que está sendo puxado pela camisa)

JOHAN - Não, eu não tenho com isso. **Só vim entregar uma pizza!**

JOHAN - Quando eu vi aquilo (simula uso de binóculo. Grita de pavor) Me bateu um senso de preservação da espécie. Larguei meus amigos, larguei os porcos e saí correndo que nem uma lôca e saí gritando com todas as palavras que conhecia na minha língua e na dos índios que tinha aprendido: “Ei, cristão, espanhol, **uirapuru, anhangabaú, icaraí, cupuaçu, açai**, entenderam?”

INDÍO (em pé, estático, de braços cruzados) - Nós num entedemo o que é cristão nem espanhol.

JOHAN - As meninas preparando suas coreografias com saiotos com peitos bem azeitados, **a escova progressiva bem esticada.**

JOHAN - E apareceu um sinal. Juntamos pau e folha, abanamos para fazer fumaça. Na metade do dia seguinte, nada. As crianças diziam: Um monstro, um monstro!

JOHAN – Que porra é essa? **Essas crianças estão vendo televisão até tarde!**

JOHAN - E elas logo me levaram para as cascatas secretas bem no meio da mata. Olhei para aquelas águas pesadas com mais de trinta metros de altura.

ÍNDIA - Entra aí! Tira a roupa, tira a roupa!

JOHAN - **Joga na coxia, joga!**

JOHAN - Vou ensiná-los a nossa religião. (Eles reagem, vibrando como se fosse uma torcida). Todo mundo sentado e sem silêncio. **Parecia uma ola no estádio com cinco mil índios sentando em volta.** Só que eu não sabia o que fazer.¹⁸

Embora alguns críticos teatrais apontem que essas citações na peça sejam uma concessão para o riso fácil para agradar e ganhar a plateia e também característica marcante do teatro de rua, por outro lado, aproxima o fato histórico da realidade de quem assiste. Ao mesmo tempo, fortalece o entendimento daquela situação narrada, além de provocar uma quebra inesperada na narração, surpreendendo os espectadores a fim de mantê-los atentos à trama.

¹⁸ Trechos extraídos do vídeo gravado da peça em 2012

3.9. COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO

Jean-Jacques Roubine (2011, p. 107), em seu livro “A Arte do Ator”, analisa a relação entre ator e público. Para ele, a atuação tem um caráter imediato de efemeridade que se realiza diante dos olhos dos espectadores cuja presença e olhar podem influenciar o resultado final do trabalho do ator. Existe uma tensão e uma polarização cujos efeitos desse face a face poderão gerar reações e variações que interferirão de alguma forma, mesmo que sutil, na interpretação. A presença afetiva do público, por exemplo, pode ganhar mais peso que a comunicação linguística. Se determinada peça exige mais silêncio e concentração, por exemplo, o resultado tende a ser promissor. Essa dinâmica e essa imprevisibilidade funciona como desafio a cada nova apresentação. Nas últimas duas décadas, os artistas passaram a tomar mais consciência desse caráter paradoxal do espectador no teatro contemporâneo, conforme percebe Peter Brook:

A verdadeira função do espectador é uma coisa difícil de entender: ele está ali e, ao mesmo tempo, não está ali; ele é ignorado, e, no entanto, necessário. O trabalho do ator não é feito para o público, e, no entanto, o é sempre. Aquele que olha é um companheiro que se deve esquecer e, contudo, tê-lo sempre presente no espírito. Um gesto é afirmação, expressão, comunicação, e ao mesmo tempo é uma manifestação pessoal de solidão- é sempre o que Artaud chama de “um sinal através das chamas” -, e, portanto, isso implica uma experiência compartilhada, a partir do momento em que o contato é estabelecido. (BROOK *apud* ROUBINE, 2011, p. 108).

Roubine acrescenta que existe hoje uma preocupação maior nessa relação ator/plateia com tentativas para mobilizar o público de fórmulas ora ingênuas ora meticulosamente elaboradas. Para ele, levar em consideração a existência do espectador no espetáculo amplia o campo de interpretação do ator e multiplica as potencialidades da arte cênica, conforme constata Jacques Lassalle:

O ator que me interessa é o ator que, estando consciente do artifício básico – eu estou diante dos outros-, consegue superá-lo e atingir uma nudez essencial, uma integridade que, por sua vez, me perturba, me obriga a me reconsiderar diante do mundo. Nada me toca tanto quanto o espetáculo de uma teatralidade aberta, que faz o espectador o protagonista, verdadeiro, definitivo, da representação. (LASSALLE *apud* ROUBINE, 2011, p. 112).

Peter Brook reflete novamente sobre a relação ator/espectador, sobre o processo de comunicação que se estabelece e sobre o sentido da presença em um trecho do seu livro “O Ponto de Mudança”:

No teatro, o espectador se encontra localizado a uma distância fixa. Contudo, essa distância varia de forma constante: basta que uma pessoa no palco o convença a depositar sua confiança nela, para a distância seja reduzida. Então, experimenta-se essa qualidade conhecida como “presença”, que é um tipo de intimidade. Existe também o movimento contrário; quando a distância aumenta, algo se relaxa se distende; o espectador se sente ligeiramente afastado. A verdadeira relação dramática funciona como a maior parte dos relacionamentos: o grau de envolvimento entre dois indivíduos está constantemente variando. Essa é a razão pela qual o teatro possibilita que se experimente algo de forma extremamente poderosa, conservando, ao mesmo tempo, certa liberdade. Essa dupla ilusão se constitui no fundamento tanto da experiência teatral como da forma dramática. (BROOK, 1994, p. 251).

Adrião mantém a atenção do público com técnica e expressividade. De acordo com Dip, o trabalho solo potencializa a comunicação com a plateia:

Como construção discursiva, o solo concretiza uma forma de diálogo de dimensão crítica com a comunicação na contemporaneidade. Na esfera social, a penetração da mídia conseguiu diminuir drasticamente os espaços de encontro, de confronto e de diálogo. Sob um olhar lógico especular, poder-se-ia esperar um sujeito que monologue, mas ao contrário, o que descobrimos é um diálogo que explode e se multiplica, convidando o espectador a um ato de interlocução simbólica. O solo, muitas vezes, não reflete o grande monólogo da sociedade contemporânea, mas se posiciona criticamente ante ela. (DIP, 2005, p. 127).

Fo acredita que não é preciso que o público receba todas as informações de um espetáculo de forma clara e sim com recursos suficientes para abrir portas para sua interpretação e imaginação:

A leitura objetiva e aprofundada do que sabemos estar por trás dos fatos que permite recriar hoje, de maneira grotesca, irônica ou trágica, o que a informação imediata nunca poderá nos dar. [...] Assim, iremos contrariar o programa e a estratégia que o poder tenta levar adiante, ou seja, doutrinar o público a nunca usar o seu senso crítico: achatamento mental, fantasia zero. (FO, 2007, p. 201).

Na foto a seguir, Padan mostra simbolicamente a imagem de Jesus Cristo crucificado para tentar explicar aos índios, na aula de catequese, a forma como ele morreu. Nessa cena, Padan fica estático com os braços abertos e a cabeça baixa por cerca de 20 segundos e em silêncio. Isso provoca um momento de reflexão, mesmo que fugaz, sobre os efeitos da violência nos espectadores e também nos índios.

FIG. 09 – Imagem de Cristo crucificado ¹⁹



Nessa troca de experiências compartilhadas, com mais de 600 apresentações para todo tipo de plateia, Adrião aprendeu a utilizar o tempo e as manifestações desse mesmo público para dar direcionamento e uma dinâmica ao espetáculo:

O desafio é fazer sempre o melhor com a plateia dizendo: ‘poxa, ainda bem que eu vim, porque duvido que ele faça assim amanhã’. O espetáculo é único, ele se encerra quando o aplauso vem e, você terá, para justificar a indicação de quem gostou, de refazê-lo depois. Você não pode ser dar ao luxo de simplesmente repeti-lo, porque não é uma fórmula. É uma ação física muito intensa, diante da qual tenho de inclusive desligar o ar-condicionado, por causa da suadeira que me dá. (ADRIÃO *apud* MAGIOLI, 2011).

A necessidade de se manter o frescor nesta peça está intrinsecamente ligada à comunicação direta e sem rodeios com o público, uma comunicação popular e de massa. Ao mesmo tempo, o excesso de improvisos, interferências e o natural acomodamento de algo que se conhece e se controla pode ser talvez o ponto negativo e que deve ser pensado a cada apresentação. Adrião impõe conscientemente uma autovigilância para não cair no perigo de se encantar com o riso fácil de um público sedento por rir.

¹⁹ Foto de Paulo Valle

A partir dessa relação com o público, a diretora Alessandra Vannucci procura refletir sobre a essência do teatro calcado no ator:

Perfurar o teatro até sua essência de comunicação emotiva pode provar que, mesmo sendo um luxo, teatro é arte pobre. Um ator não tem mais nada para vender que o próprio corpo e a própria voz. Um ator é sujeito (autor) e objeto (material) de sua arte, diversamente do pintor, do músico, do escultor (que utilizam cores, instrumentos musicais etc.) A ausência de outros recursos faz com que o ator se engenhe. Inventar e se reinventar, treinar truques para cativar a plateia, emocionar, mentir: esta é a arte do ator. A cada noite, uma plateia, um espetáculo único. Por não ser mecanicamente reproduzível, mas só em presença do ser humano ator e do ser humano espectador, o teatro vai ficar para sempre fora da lógica do consumo de massa. (VANNUCCI *apud* ZANONI, 2008, p. 169).

Pode-se notar que ator e diretora de A Descoberta das Américas sempre exaltam a importância da participação do público em cada apresentação e do quanto essa cumplicidade para entrar no jogo e na história a ser contada os alimenta a continuar com a montagem em cartaz.

3.10. OFICINA SOLO NARRATIVO

A maneira como a narrativa vocal-gestual é utilizada no espetáculo pesquisado gerou grande interesse e curiosidade de diversos atores e estudantes de teatro. Por esse motivo, Adrião passou a montar oficinas e compartilhar sua experiência artística, criando, de certo modo, uma metodologia. Essa didática cênica transformou-se inicialmente em um breve curso de férias na Casa de Artes Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro, em 2007. O ator esclarece como essa oficina foi estruturada:

Mais do que uma técnica, proponho um trabalho metodológico com dois lados. O do ator em cena e o do observador privilegiado, respeitoso, atento e curioso, como um espelho de apoio ao desenvolvimento do processo criativo da narração. Aprendo mais do que eles, pois, hoje, graças a esses encontros, não só sei o que propor, mas também como propor, sem criar ilusões e deixando os participantes à vontade com seus momentos de vida, sem se sentirem pressionados, a não ser por eles próprios. Muitos trabalhos floresceram a partir desses encontros e, além da felicidade, isso me dá a medida de minha responsabilidade. (ADRIÃO, 2014).

A oficina serviu de pontapé inicial para que um dos alunos, João Ricardo Oliveira, montasse, em 2009, o espetáculo “Roliúde”, adaptação do livro homônimo de Homero Fonseca. Júlio foi supervisor técnico dessa montagem.

Outro trabalho que gerou visibilidade, fruto também da oficina de narração solo para atores ministrado por Júlio em Belo Horizonte, em junho de 2012, foi o solo “Flicts”, inspirado no original de Ziraldo. A *performance* de 10 minutos, interpretada pela atriz mineira Mariana Jacques, ganhou vários festivais de cenas curtas, também sob supervisão técnica de Adrião. Em 2012, 2013 e 2014, quando “A Descoberta das Américas” esteve novamente em cartaz no Rio de Janeiro no teatro Serrador, Jacques mostrou esse seu trabalho antes da peça.

Transcrevo a seguir o breve texto de divulgação da oficina “Solo Narrativo – o ator sem representação”, realizada em Belo Horizonte, e que sintetiza o que Adrião pretende compartilhar com os participantes:

O corpo sem representação é o ator em estado puro e intenso. Corpo e voz em função da narração. Partindo do princípio que teatro nada mais é do que uma história a ser contada, a oficina visa desenvolver a ideia de adaptação do texto, onde o texto ou enredo original, escrito ou não, será adaptado à boca do ator/narrador/performer. (JACQUES, 2012).

Após a exposição do que foi criado e improvisado, o ator participante ouvia as percepções dos outros colegas em relação ao que viram. Enfim, um processo de lapidação de uma cena solo em um curto espaço de tempo. Nesse curto espaço de tempo (quatro dias), notou-se grande evolução em diversas cenas que já apresentavam limpeza vocal-corporal e poder de síntese em relação ao seu início. Percebe-se também que a utilização simultânea de onomatopéias com a gestualidade, se bem aproveitada e sem excessos, provoca, de imediato, uma riqueza cênica de possibilidades que desperta e amplia o interesse de quem vê.

Em um dos momentos iniciais da oficina, por exemplo, Adrião procura esclarecer aos participantes a maneira de transformar uma frase em ação física:

Quando eu transformo uma frase em ação física, qual o detalhe dessa ação que você escolhe? Enfim, é um mecanismo de encontrar coisas, algumas espontâneas, outras não. A improvisação é mais uma saída. O objetivo é ter um trabalho orgânico, fechado. Se você conhece a história, pode sempre criar algo mais. Quantas personagens têm essa história? Pode ser um ambiente, uma tempestade, trazer imagens que façam o público visualizar, criando sua própria cena. Só tem um ator, não tem cenário. É preciso fazer mímica? Na verdade,

temos sim que buscar códigos físicos de expressão. Quando eu trago algo lúdico, vira brincadeira de criança, um jogo. Perde as convenções sociais, quebra barreiras porque a criança está aprendendo, está protegida socialmente em seu universo de descobertas e perguntas. A criança brinca de verdade. Quando ela gosta, ela diz: - De novo! Com a criança, você cria códigos, pode sentir, cheirar. Então, você precisa do despojamento de uma criança.²⁰

Na foto abaixo, mostra a atriz mineira Mariana Jacques utilizando técnicas assimiladas na oficina ministrada por Adrião para contar, de maneira sintética e completa, a conhecida história criada pelo cartunista mineiro Ziraldo.

FIG. 10 – Mariana Jacques em “Flicts”²¹



²⁰ Fala de Adrião durante a oficina ministrada em Belo Horizonte, cujo conteúdo está disponível no apêndice desta dissertação.

²¹ Foto de Paulo Valle

Há algumas observações sobre a oficina, sua estrutura, permeada por variadas reflexões do ator, que estão disponíveis no apêndice desse estudo. O nome atual da oficina é “O ator no solo narrativo – uma metodologia”.

3.11. REFLEXÕES E ALTERAÇÕES NA TRAJETÓRIA DO ESPETÁCULO

Ao longo de quase dez anos ininterruptos em cartaz, Júlio Adrião aponta os principais fatores que contribuíram para a grande repercussão e expansão da peça para outras cidades do Brasil e outros países com aceitação popular e boa receptividade da crítica especializada:

O assunto, o fato histórico bem conhecido, revisitado de forma crítica, irônica e bem humorada e a narrativa física, pouco conhecida enquanto forma de narração. Esses dois fatores são determinantes. Fora isso, o aspecto prático de poder ser feito em quase qualquer lugar, com uma equipe reduzida, que viabiliza a participação em projetos, não só teatrais, como de educação, de literatura e sociais em geral. (ADRIÃO, 2014).

Já a diretora justifica essa longevidade da montagem com outro ponto de vista:

Popularidade, no sentido de uma linguagem de fato falada na rua, um tanto errada e analfabeta; popularidade, no sentido de um ponto de vista anômalo (de baixo) para contar a história do Descobrimento, cuja versão oficial é conhecida por todos, absorvida como base mito-poiética para ser, aos poucos, completamente subvertida pelo nosso narrador. E popularidade no sentido de uma comicidade trágica, revolucionária, destrutiva. Só não acho e não quis abraçar o espetáculo pois se trata de uma história que diz respeito a toda a América Latina – inclusive originada por uma crônica de uma experiência verdadeira de um aventureiro espanhol na Flórida (Naufrágios, do Cabeça de Vaca). Ele não é “carnavalizado” no sentido hegemônico que hoje tem no Brasil. É “carnavalesco” no sentido que inverte as hierarquias culturais. Só no caso da reza que dá em samba. Isso eu acho que facilita o seu sucesso no exterior. (VANNUCCI, 2014).

Pode-se dizer que Júlio Adrião conseguiu, através do seu solo narrativo, ampliar o modo de se contar uma história, como também apontar caminhos para esse tipo de teatro. A temática histórica, em meio aos risos e aos conflitos culturais, apresenta um viés crítico e político. Nerina Dip reflete sobre esse traço potencial na encenação de um trabalho solo:

Este teatro habilmente dominado pelo intérprete, performance desenhada com precisão cirúrgica, narração que transporta, que surpreende, que alude, que faz imaginar, apesar de aparentemente inocente, não consegue ser menos que perigosa, é realmente uma arma. Pois este teatro de resistência parece, no meio dos inextinguíveis mecanismos de poder, de discriminação e de exclusão de nossa sociedade, sempre vivo e provocador. (DIP, 2005, p. 138).

Júlio também tem mais clara à influência de Dario Fo no espetáculo após quase uma década de apresentações:

Nosso exercício foi o de contar a estória. Alessandra me dizia: não pensa no texto, conta a estória. Desse modo, acabei recorrendo naturalmente ao meu acervo de comunicação humana e teatral e vimos emergir a ação física e sonora como suporte da narração. Isso, de certo modo, dialoga com o que Fo propõe, embora eu não tenha tentado imitá-lo. Mais que uma inspiração, foi como acionar um mecanismo próprio de sobrevivência. Fora isso, a caixa preta nua, sem acessórios cênicos de apoio, como efeitos de luz, cenário, música gravada, que Dario Fo sugere em seu teatro de narração, forma um natural caminho a ser seguido. (ADRIAO, 2014).

Já a diretora faz uma reflexão mais detalhada sobre essa influência de Fo no resultado final da encenação, abordando aspectos que remetem às tradições históricas do teatro italiano:

Não muitas, mas digamos, as essenciais. Do ponto de vista do processo de criação, Dario fazia esta peça em uma modalidade de cantastorie derivada da tradição siciliana do cunto que consiste em narrar e cantar virando as páginas de um bloco gigante de desenhos que ele próprio (Dario, enquanto artista plástico), fazia e que constam do livro italiano. Então, uma prática (muito diferente do *Mistero Buffo*, por exemplo) de narrativa oral que contagiou à escrita, pois, no caso do *Johan Padan* é uma transcrição de improvisos verbais. Então é descritiva quase verborrágica, tem muitos adjetivos que mudam o tempo todo, tem variantes de uma para outra versão, etc. Portanto, tivemos a ideia (fiel ao processo de criação na oralidade) de começar a contar a história. Neste ponto, as nossas versões divergem. Eu digo que, como Júlio cozinha divinamente, eu, que aproveito demais desta virtude, sempre pedia para ele contar a história diante do fogão. Por isso, a peça saiu muito gestual/braçal, com uma gestualidade concentrada na parte superior do corpo, no vocabulário técnico da *Commedia dell'Arte* se diria na “*mesa de trabalho superior*”. O texto narrativo foi crescendo, crescendo, desenvolvendo *lazzi* em autonomia (como é o caso da cena da costura dos índios que Dario Fo não previu nem na escrita. A cena surgiu durante ensaios a partir de uma fala parentética que consta de uma das versões do texto: “*só rezei que a linha desse*”). E, ao longo dos ensaios e depois, das temporadas, eu comecei a cortar, cortar, cortar, sejam frases (que poderiam ser codificadas em gestos) como episódios inteiros (que desviavam da “*nossa*” narrativa física). E toda vez que eu tesourava algo, Júlio ganhava espaço para criar partitura de modo que ele começou a dizer algo engraçado e um tanto incompreensível, que é “*quando Alessandra vem, ela vem cortando de modo que a peça fica cada vez maior*”. Enfim, fomos infiéis à letra, mas fiéis ao espírito, ou seja, ao processo criativo. (VANNUCCI, 2014).

Júlio Adrião foi perguntado do porquê que não consegue abandonar a personagem Johan Padan após quase dez anos em cartaz em uma entrevista ao programa Metrópolis²² (TV Cultura de São Paulo) quando divulgava a temporada da peça na cidade em janeiro de 2014. Ele respondeu que tem mesmo essa dificuldade porque ainda se sente motivado pra fazer o espetáculo, por reconhecer a importância deste trabalho em sua carreira artística que vem coroar o processo de uma longa pesquisa, de uma experiência continuada. O solista também menciona a constante demanda gerada por produtores culturais em todo o país, além de se sentir surpreendido com a dimensão que o solo provoca nos espectadores que costumam agradecer pelo que viram.

Vannucci também avalia as principais evoluções e inovações desse trabalho solo, contando sua longa prática de ainda assistir à encenação para apontar o que se deve preservar e o que se deve perder. Embora a citação abaixo seja longa, fiz a opção em reproduzi-la na íntegra pela sua importância, para melhor entendimento de todo o contexto e por ser mais fiel às reflexões da diretora italiana:

Nada se perde, tudo se transforma. Sem falsa modéstia, acho que este espetáculo está vivo, cada vez mais vivo e que são inúmeras as evoluções positivas, refletindo um aprofundamento mais intenso e cúmplice de nossa inicial ideia-processo de montagem, embasada na essencialidade e na construção da sinceridade (presença cênica). Vou dar alguns exemplos. A renúncia a qualquer aparato foi inicialmente uma aposta, disfarçada de condição necessária (ausência de recursos, a não ser uma rede e o figurino herdado da montagem anterior). A aposta dizia respeito ao conseguir criar um espetáculo mesmo sem cenário, sem efeitos de luz, sem música, só com uma boa história a ser contada no encontro entre ator e espectador. E com a rede. A peça viajou com a rede por anos até que percebemos que não precisávamos de rede, porque os espectadores poderiam criá-la em sua imaginação assim como criavam batalhas, tribos de índios, reis e rainhas, peixes enormes, navios e naufrágios. E tiramos a rede, conseguindo um final inteiramente poético que realiza mais profundamente as intenções estéticas iniciais. Costumava dizer nas entrevistas que, em teatro, o público faz metade do trabalho. No caso da Descoberta, este percentual aumentou. Começou com 50%, passou para 70, 80% do trabalho. Segundo exemplo. O jogo que o ator propõe exige do espectador certo exercício interpretativo, uma decifração de signos, assim como em gêneros tradicionais da narrativa popular até seu principal expoente na Itália contemporânea que é o próprio Dario Fo. No entanto, talvez por eu adorar coreografia, nós, desde o início, pensamos e montamos partituras físicas muito complexas que precisam ser estabelecidas como um código no início do espetáculo e, em seguida, decodificadas pelo espectador, que se torna cada vez

²² Trecho do programa “Metrópolis”, publicado em 24 de janeiro de 2014. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/xidduwnvlqs/ha-nove-anos-em-cartaz-peca-a-descoberta-das-america-volta-a-sao-paulo-04020E99396ECCC14326?types=V&>>. Acesso em: 20 maio 2015.

mais esperto até dominar a linguagem gestual da narrativa e interagir com ela, preenchendo com sua imaginação as sugestões dadas pelo ator. Essa parceria de jogo é proposta no começo de cada função e funciona ou não. Então o nosso problema é como fazer o público aceitar que vai jogar e, inicialmente, isso custava um esforço físico (partitura) e mental (presença) enorme do ator. No processo, o ator percebeu que pode executar as partituras de modo cada vez mais econômico, isto é, conseguindo o máximo efeito (participação criativa dos espectadores no jogo) com menor esforço. As palavras vão caindo da boca do ator, que as substitui por signos gestuais, para a boca do espectador, que lá pelo meio do espetáculo está tão entrosado que pode chegar a declarar verbalmente o que está acontecendo (é o caso da frase “hi, acabou a linha” que eu ouço muito ser dita pelos espectadores na cena da costura dos índios, descrevendo uma partitura mínima de dedos, que seria impossível decodificar se eles não tivessem ali jogando este jogo de “preencher o gesto” desde o começo da peça). Terceiro exemplo. Tínhamos uma ideia inicial de que toda literatura é oralidade. Haveria, portanto, mesclados em um único ator, um narrador a *posteriori* (o que sabe tudo como o autor no romance), um narrador em estado de emergência (o que está contando em cena e, portanto, sabe só o que o espectador também sabe) e Johan, que não sabe nada e vai descobrindo a etapa sucessiva enquanto a vivencia. O processo permitiu ao ator tornar fluidas as definições iniciais da partitura física e vocal (máscaras, pausas, ações de cada um, mudanças de voz e de presença) de modo que agora me parece que conquistamos um único sujeito, nômade do tempo/espaço, que, enquanto conta, ao mesmo tempo inventa e vivencia aquela história. A mentira ficcional veio a coincidir quase inteiramente com a *performance* (ou experiência) verdadeira. (VANNUCCI, 2014).

Diversas sugestões e questionamentos, geralmente oriundos de críticos teatrais sobre esse solo narrativo, foram avaliadas e discutidas pela diretora e ator. A retirada do único objeto cênico (a rede) no final do espetáculo foi uma solução coerente com a proposta inicial de completo desnudamento do palco com a ambientação centrada na voz e no corpo do solista. Houve também redução de algumas cenas, aumento de outras, menos repetições, mais contenção da energia visceral de Júlio de modo que ela fique menos “suja”, com falas menos atropeladas e ansiosas, além do crescimento das pausas e respirações. São detalhes aparentemente sem importância, mas que tornam-se visíveis no resultado final em contato com o público.

Esses relatos de Adrião e Vannucci demonstram que as linhas mestras do texto de Fo foram consideradas, permitindo liberdade na criação e concepção do trabalho solo, com intervenções nas situações, alterações de ritmos, propondo encontrar um caminho autêntico, cumprindo um objetivo defendido por Fo em manter a plateia constantemente atraída.

Adrião se impôs um desafio ainda maior ao apresentar o espetáculo em muitas cidades no Brasil e no mundo, diante de públicos com idades variadas e formações culturais multifacetadas. Esse desejo de lidar com uma plateia diferente a cada apresentação, provocando reações e interações com a estória narrada, promove o

fortalecimento do papel do teatro na cultura contemporânea, conforme ressalta Margot Berthold:

Enquanto as plateias não esquecerem de que são parceiros criativos no teatro e não apenas consumidores passivos, enquanto afirmarem seu direito de participar espontaneamente do espetáculo mediante sua aprovação ou protesto, o teatro não cessará de ser um elemento excitante em nossa vida. (BERTHOLD, 2011, p. 539).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa procurou conceituar e elucidar as diversas percepções sobre o gênero monólogo e suas variações ao longo da história do teatro ocidental. Inicialmente visto como um complemento para algumas situações atípicas das peças teatrais, esse gênero expandiu sua importância, principalmente nas últimas décadas do século XX, e vem contribuindo para ampliar e enriquecer as diversas maneiras de se representar na cena teatral contemporânea.

Os conceitos teórico-estruturais da pesquisadora argentina Nerina Dip foram aproveitados com o objetivo de aclarar as diferenças principais entre monólogo, espetáculo solo, aparte, solilóquio, *stand-up* e outras formas de solos no segmento teatral, lembrando que essa estrutura performática cresceu exponencialmente nas duas últimas décadas para outras áreas artísticas como Dança e Artes Visuais e Tecnológicas.

As mudanças relevantes no panorama cultural carioca e brasileiro na primeira década do século XXI (2000-2009) serviram para refletir sobre o fenômeno dos muitos trabalhos solos em cartaz, do qual fez parte a peça estudada. A partir dessa ambientação, procurou-se compreender os diversos fatores que contribuíram para a repercussão positiva de crítica e público de “A Descoberta das Américas”.

A fortuna crítica pretendeu abranger as múltiplas percepções de críticos, jornalistas, professores acadêmicos e estudiosos das artes cênicas de diferentes gerações e formações, publicadas entre 2005 e 2015, com o objetivo de ampliar a gama de interpretações sobre “A Descoberta das Américas”. Destaco a dificuldade em encontrar críticas negativas contundentes, sinal da expressiva receptividade e da importância da peça.

Pode-se afirmar que a peça teatral analisada, por suas diversas peculiaridades (temática, dramaturgia inicial, técnicas utilizadas, despojamento cênico, foco total no trabalho do ator e do texto, direção criteriosa e contínua, aprimoramento constante do intérprete em contar cada vez melhor a história, entre outros aspectos) já ocupe um espaço como espetáculo solo brasileiro representativo e sirva como exemplo da consolidação do gênero no mercado teatral e cultural brasileiro.

Segundo a pesquisadora carioca Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva (2010:120), limitar as perspectivas do fenômeno dos monólogos no teatro contemporâneo brasileiro por ser mais barato de se produzir, por ser logisticamente descomplicado ou

mesmo por considerar somente como uma fórmula rápida de atores conhecidos ganharem dinheiro fácil acaba por reduzir o potencial exploratório do gênero.

Os monólogos e suas variantes vêm se consolidando como um formato teatral específico com o surgimento de produções que exploram temáticas desde o uso de elementos mínimos (ator e texto) até a utilização de outros mecanismos que podem ampliar ainda mais suas significações ao interagir com a tecnologia e com outras linguagens artísticas como a *performance*, a literatura, a dança, o cinema, a música e as artes plásticas.

São nítidos os espaços e possibilidades para discutir a teatralidade por meio de um só ator. A ausência de outros atores em cena não impede que os trabalhos solos sejam considerados manifestações artísticas de caráter inclusivo, já que, ao permitir que um só intérprete ocupe o espaço cênico, acaba-se por gerar caminhos alternativos de expressão e pesquisa, criando uma estrutura diferenciada de organização com dramaturgia, processo de criação, comunicação com o público e tipos de montagens muito peculiares.

Patrice Pavis, nas últimas páginas do seu livro “A encenação contemporânea”, faz uma reflexão sobre os amplos e complexos caminhos que estão sendo percorridos pelo teatro na atualidade e aponta o papel transformador que uma obra dramática, uma peça teatral, é ainda capaz de provocar em um mundo tão cético:

A obra nos transforma, e nós transformamos a obra se nos deixarmos atravessar por ela, ao nos colocarmos em perigo e nos arriscarmos nela e nas nossas anamorfozes da incerteza, da perda de identidade, da sensação antiga e do novo caminho. Quem não se sentiria perdido e órfão na partida e na chegada de tal viagem? Contudo, arrisquemo-nos, nessa viagem sem retorno, arrisquemo-nos até a fazer uma aposta no futuro, um ato de fé e de amor! Apesar do fanatismo, do presentismo, do catastrofismo e dos pós-ismos, as esperanças não estão perdidas: o spleen se dissipará, a dor se acalmará, a arte reflorirá! (PAVIS, 2010, p. 402).

REFERÊNCIAS

A descoberta das Américas. Vídeo integral da peça gravado em 2012. Disponível em: < <http://vimeo.com/38054236> >. Acesso em: 12 mar. 2015.

ABREU, Kil. O avesso da história. **Revista Bravo**. São Paulo, fevereiro de 2006. p. 91.

ADRIÃO, Júlio. **Entrevista concedida a Alanderson Silveira Machado em setembro de 2014.** Não publicada.

ALBERTIM, Bruno. O palco é um continente. **Jornal do Comércio**, Recife, 12 jul. 2013. Caderno de Cultura, p. 2.

BARCELOS, Mariana. **O espetáculo autônomo.** Disponível em: < <http://www.questaodecritica.com.br/2008/10/o-espetaculo-autonomo/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAVENTURA, Natália. **Gyslaine Matos e a arte de contar histórias.** Disponível em: < <http://www.escriitoriodehistorias.com.br/modules/news/article.php?storyid=107/>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

BONFITO, Matteo. **O ator compositor - As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba.** São Paulo: Perspectiva, 2003..

BROOK, PETER. **O ponto de mudança.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.** Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 2ª ed. 1ª reimpressão.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena História do teatro no Brasil.** São Paulo: USP, 1986.

CARREIRA, André et al. (org). **Metodologia de pesquisa em artes cênicas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CARVALHO, Ênio. **O que é ator.** São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).

CORRÊA, Rubens. Depoimento prestado a Simon Khoury. In: **Atrás da Máscara.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 324. v. 2.

COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

_____. Solos cariocas: subjetividade e políticas de cena. Rio de Janeiro: **Sala Preta**, 2009.

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.

DIP, Nerina. **Espectáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Florianópolis, 2005.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2004.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. et al. (org). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas, conceitos**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

GUZIK, Alberto. **Muro de Arrimo: Programa do espetáculo**. São Paulo, Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall, 1990.

HELIODORA, Bárbara. Uma pequena obra de ourivesaria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 out. 2005, Segundo Caderno, p. 2.

HILDEBRANDO, Antônio. **Jornal do FIT**. Ano 2. n. 10. São José do Rio Preto, 23. jul. 2006, p. 3.

JACQUES, Mariana. **Cartaz do Projeto Off Cena Oficina Solo Narrativo - 28 de junho a 1º de julho de 2012 - Teatro Palladium - Belo Horizonte**. Disponível em: <www.facebook.com/221029491259321/photos/a.226185557410381.71266.221029491259321/461697127192555/?type=1&theater>. Acesso em: 23 maio 2015.

JORNAL DE ANGOLA. **Apresentação de monólogo em Luanda quebra silêncio entre o actor e o público**. Angola, publicado em 14. jul. 2011. Disponível em: <<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/30886/apresentacao-de-monologo-em-luanda-quebra-silencio-entre-o-actor-e-o-publico>>. Acesso em: 21 maio 2015.

ITAÚ CULTURAL (Brasil). Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 10 abr. 2015.

KEISERMAN, Nara. O teatro gestual narrativo. **Revista Caixa Preta**. USP – São Paulo em 15. abr. 2009, p.303-309.

LAUAND, Jean. **Teatro Medieval: 4 Sketches** - tradução, adaptação e notas introdutórias. Textos para sala de aula. FEUSP. S/D.

LECOQ, Jacques. O silêncio. In **O teatro do gesto**. Org. Jacques Lecoq. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 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.

LUIZ, Macksen. Um camafeu de vida e de poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 out. 1994, Caderno B, p. 2.

_____. Descoberta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 out. 2005, Caderno B, p. 2.

MAGIOLI, Ailton. Júlio Adrião traz de volta o espetáculo solo *A descoberta das Américas*. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 25 jan. 2011. Caderno Divirta-se, p.12.

MAGALDI, Sábato. As mãos de Eurídice. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 08. ago. 1970, p. 15.

MICHALSKI, Yan. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 1973. Caderno B.

MONTEIRO, Rodrigo. **A celebração do homem**. Disponível em: <<http://teatorj.blogspot.com.br/2013/09/a-descoberta-das-americas-rj.html/>>. Acesso em: 13 maio 2015.

MURIANA, Fabrício. **E começa o festival**. Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/critica/a-descoberta-das-americas/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

NÉSPOLI, Beth. A descoberta das Américas e do talento de Júlio Adrião. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18. abr. 2006. Caderno 2.

NUNES, Carlinda F. Patte et alli. O teatro através da história. In **O teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. vol. II.

PAIS, Ana. **O Discurso da cumplicidade – dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida: **Peças, Pessoas, Personagens**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

REWALD, Rubens. **Caos Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva - Fapesp, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Valmir. Re(Descoberta) chega a SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28. abr.2006.Caderno Ilustrada, p.15.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do drama**. Porto Alegre: Campo de Letras, 2002.

_____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2007.

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.

STRADICO, Fernando Amaral et al. (org). **Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa**. Londrina: UEL, 2013.

TELLES, Carlos Queiroz. **Muro de Arrimo: A realidade e a ficção (Programa do espetáculo)**. São Paulo, Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall, 1975.

VANNUCCI, Alessandra **Entrevista concedida a Alanderson Silveira Machado em setembro de 2014**. Não publicada.

_____. **O que é direção teatral? Anotações de uma aprendiz.** Publicado em 22.dez.2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/o-que-e-a-direcao-teatral/>> Acesso em: 18 abr. 2015.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** 4. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

WERNECK, M. H. V. **Monólogos Brasileiros:** poéticas da primeira pessoa. No IV Congresso da ABRACE; Memória ABRACE, 7 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

ZANOTTO, Ilka Marinho. Na simplicidade, a força da peça de Queiroz Telles. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1975.

ANEXO A – BIOGRAFIA DE JÚLIO ADRIÃO

JULIO ADRIÃO, nascido em 1960, é ator, produtor, diretor, poeta e cozinheiro. Formado pela CAL - RJ, trabalhou seis anos na Itália com o “Teatro Potlach” e outras companhias. Construiu o espetáculo solo de rua “The cash and carry international show”, apresentado em toda a Itália e no Brasil. De volta ao Brasil, em 1994, dirigiu o espetáculo de circo-teatro “Roda saia, gira vida” do Teatro de Anônimo e a ópera cômica “O elixir de amor”, de Donizetti, na Escola de Música da UFRJ. Integrou o trio cômico “Cia. do Público” desde a sua formação até 2002, quando realizaram “Ruzante” com direção de Sidnei Cruz e Alessandra Vannucci. Nesta ocasião, criou com Sidnei Cruz e Alessandra Vannucci o “Núcleo de Produção Leões de Circo Pequenos Empreendimentos”. Em 2005, dirigido por Alessandra Vannucci em “A descoberta das Américas”, de Dario Fo, ganhou o “Prêmio Shell/RJ” de melhor ator. Ministrou, ainda na Itália, oficinas que tinham como base técnicas de interpretação e improvisação para a montagem “Alegorias do Caos”, baseada em poemas de William Blake. De volta ao Brasil, ministrou aulas avulsas de *commedia dell’Arte* no curso “ReAtor”, coordenado por Hêlvio Garcez. Com a “Cia do Público” desenvolveu, juntamente com Sérgio Machado e Márcio Libar, a oficina de comicidade “O Ator é o Riso” que, em 1999, percorreu vários estados brasileiros no “Projeto do SESC/Nacional Palco Giratório”. Em 2001 foi responsável junto ao SESC – Prainha, em Florianópolis, pela condução de uma oficina de narrativas – “Estórias Contadas” – realizada em cinco etapas ao longo do ano, culminando com apresentações públicas em áreas populares e carentes como praças, escolas e o presídio feminino. Como membro da “CASA” – Cooperativa de Artistas Autônomos – ministrou oficinas em 2001/2 nos “Projetos Escola de Paz”, da UNESCO, e “Território Cultural”, realizado em cinco comunidades do Rio de Janeiro com patrocínio da Petroquisa, onde aprofundou a ideia das “Estórias Contadas”.

A partir de 2007, Júlio passou a trabalhar também com TV e cinema, além de participar de outras produções teatrais:

2007- TV – Série “Amazônia” (Rede Globo) personagem Távora, professor de Chico Mendes criança.

2008 – Cinema - Filme “Verônica” - direção Maurício Farias – personagem: traficante Rui

2009 – Convidado pela Nat Geo (Inglaterra) para o papel do traficante John na série “Locked up abroad – Brazil” (Férias na prisão).

2009 - Cinema – Filme: “Sudoeste” (Direção Eduardo Nunes) no papel de Sebastião.

2009 - Supervisor cênico do solo “Roliúde” com o ator João Ricardo Oliveira, adaptação do livro homônimo de Homero Fonseca.

2010 – Cinema – Filme: “Tropa de Elite 2” (Direção: José Padilha) em que interpretou o Governador Gelino

2010 - Cinema – Filme: “Disparos” (Direção: Juliana Reis). Personagem: Dr. Guido

2011 - Cinema – Filme: “Meus dois amores” (Direção: Luiz Henrique Rios), lançado em março de 2015. Fez Tuniquinho das pedras.

2011 – Escreveu (em parceria com o ator gaúcho Carlinhos Tabajara) e dirigiu a farsa “O casamento de Hermelinda” com o Grupo Timbre de Galo, de Passo Fundo (RS).

2012 - Cinema – Filme: “Nise da Silveira – Senhora das imagens” (dirigido por Roberto Berliner) lançado em festivais em 2014. Personagem: Carlos Pertuis.

2012 – Cinema – Filme: “Aspirantes” (direção de Yves Rosenfeld) – personagem: Bittencourt.

2012 – TV – Série “As Brasileiras” – Episódio: O anjo do sertão (direção: Tizuka Yamazaki) – personagem Alma Penada.

2013 – Diretor e corroteirista do espetáculo “Blefes Excêntricos”, do Circo Deux (RJ)

2014/2015 – Cinema – Participação no filme, dirigido por Ruy Guerra, baseado no livro “Quase Memória” de Carlos Heitor Cony com previsão de estreia em 2016.

2015 - Após quase dez anos trabalhando com “A Descoberta das Américas”, Júlio Adrião participa como ator convidado da peça “Beija-me como nos livros”, da companhia teatral “Os Dezequilibrados”, com direção e dramaturgia de Ivan Sugahara. Júlio contracena com mais três colegas de palco. A montagem utiliza do gromelô, linguagem cênica amparada na expressividade corporal e vocal. A estreia foi em 25 de junho de 2015 no CCBB carioca com temporada de dois meses.

Desde 2007 ministra a oficina “O Ator no solo narrativo”

ENTREVISTA COM JÚLIO ADRIÃO EM SETEMBRO DE 2014

1 - Quais são os prós e os contras de se montar um espetáculo solo?

Um solo é a oportunidade que um ator tem para colocar todas as suas ferramentas, inatas e adquiridas, a serviço da comunicação teatral. A liberdade e a responsabilidade ficam maximizadas. Poder amadurecer o espetáculo ao longo de anos é um privilégio. Por fim, desenvolver a autodisciplina, que é a que conta. Não vejo contraindicações.

2- Quais foram as grandes evoluções e inovações que você considera que houve no seu espetáculo durante esses quase dez anos de atuação contínua?

A respiração, o tempo cênico, as pausas, o respeito ao espetáculo que precisa amadurecer para continuar vivo. A atitude diante do erro, do branco, da interferência inesperada, que leva a um “improviso” não desejado, cujo único objetivo é a volta ao roteiro original das ações.

3 - O que te motiva a continuar com a peça? Houve algum momento crítico de não desejar mais fazer a peça?

Saber que tenho um público novo naquele momento. Pessoas que nunca assistiram ao espetáculo, muitos que ouviram falar, outros que estão voltando pela segunda, quinta, décima vez. Dar conta dessa expectativa e ganhar o público fazendo o melhor espetáculo da vida. O dia que perder essa mobilização será hora de parar.

4 - A resposta do público te alimenta?

Absolutamente. O silêncio, o riso, a gargalhada, os olhos atentos, as caras amarradas e até mesmo o que decide sair no meio. O espetáculo é vivo e depende do público para acontecer.

5- Quais foram as grandes emoções ou situações mais marcantes que lhe vêm à cabeça nas centenas de apresentações da peça?

Conversar com o público depois da função é sempre muito bom, até para quebrar o *glamour* e humanizar o trabalho. Ouço declarações sinceras que me fazem refletir sobre o papel do teatro na vida em geral. Isso é, invariavelmente, emocionante.

6 - Como foram as reações dos públicos estrangeiros em relação ao seu trabalho? Você interpretou em português em todos os lugares?

No Chile, em 2012, apresentamos uma versão em espanhol. Deu pra ver que, com mais dedicação, podemos fazer isso funcionar bem. De resto, sempre em português, em países de língua portuguesa ou galega. A reação é a melhor possível. Não difere muito do público brasileiro em geral.

7- Você utiliza alguma técnica específica para se comunicar melhor com o público?

Não sei se é técnica, mas preciso enxergar o público. Deixo uma luz branda sobre a plateia de modo a poder estabelecer uma comunicação franca, contato visual, poder olhar e falar o texto para um ou outro, olhando no olho. Isso faz o público se sentir dentro do espetáculo.

8 – Quais foram as influências mais representativas de Fo em seu trabalho?

Nosso exercício foi o de contar a estória. Alessandra me dizia: “não pensa no texto, conta a estória”. Desse modo, acabei recorrendo naturalmente ao meu acervo de comunicação humana e teatral e vimos emergir a ação física e sonora como suporte da narração. Isso, de certo modo, dialoga com o que Fo propõe, embora eu não tenha tentado imitá-lo. Mais que uma inspiração, foi como acionar um mecanismo próprio de sobrevivência. Fora isso, a caixa preta nua, sem acessórios cênicos de apoio, como efeitos de luz, cenário, música gravada, que Dario Fo sugere em seu teatro de narração, foram um natural caminho a ser seguido.

9- Como mantém o condicionamento físico para estar pleno em cena já que a peça exige muito de você?

Não sou um bom exemplo nisso. Aquecimento e alongamento uma hora antes da função são uma regra, mas, fora isso, nada. Fiz Pilates durante bom tempo, mas este ano não tive como manter o compromisso. A frequência das apresentações muitas vezes serve como base da forma física, mas não é o ideal.

10 - Além da qualidade do espetáculo, quais são os principais fatores, no seu ponto de vista, que contribuíram para a grande repercussão e expansão da peça para outras cidades do Brasil e outros países?

O assunto, o fato histórico bem conhecido, revisitado de forma crítica, irônica e bem humorada e a narrativa física, pouco conhecida enquanto forma de narração. Esses dois fatores são determinantes. Fora isso, o aspecto prático de poder ser feito em quase qualquer lugar, com uma equipe reduzida, que viabiliza a participação em projetos, não só teatrais, como de educação, de literatura e sociais em geral.

11– Você vem compartilhando algumas técnicas da peça para o trabalho de improvisação em oficina direcionada para atores e alunos de teatro, criando, de certa forma, um método. Como tem sido a resposta dos participantes? O que tem aprendido?

Mais do que uma técnica, proponho um trabalho metodológico com dois lados. O do ator em cena e o do observador privilegiado, respeitoso, atento e curioso, como um espelho de apoio ao desenvolvimento do processo criativo da narração. Aprendo mais do que eles, pois, hoje, graças a esses encontros, não só sei o que propor, mas também como propor, sem criar ilusões e deixando os participantes à vontade com seus momentos de vida, sem se sentirem pressionados, a não ser por eles próprios. Muitos trabalhos floresceram a partir desses encontros e, além da felicidade, isso me dá a medida de minha responsabilidade.

12 – Pode citar alguns monólogos e/ou espetáculos solos brasileiros que você assistiu e que podem ser considerados marcantes ou representativos? Por quê?

Serei injusto, pois são muitos e não me lembrarei de todos. “A mulher que escreveu a bíblia”, da Inez Vianna; “A Alma Imoral”, da Clarice Niskier; “Estamira”, da Dani Barros; “Bispo”, do João Miguel; “Ricardo III”, do Gustavo Gasparanni; “Eu cão eu” e “Prego na testa”, ambos do Hugo Possolo; “Roliúde”, do João Ricardo Oliveira; “O filho eterno”, do Charles Fricks; “Cine Monstro”, do Enrique Diaz; “Ato de comunhão”, do Gilberto Gawronski; “Sexo, drogas e rock’n roll”, do Bruno Mazzeo; “Cartas de Maria Julieta e Carlos Drummond de Andrade”, da Sura Berditchevsky; “O Homem com a flor na boca”, do Cacá Carvalho; “A última gravação de Krapp/Ato sem palavras 1”, do Sérgio Britto; “The cachorro manco show”, do Leandro Daniel; “Billdog”, do Gustavo Rodrigues, entre vários outros. Em todos os casos, os atores tiveram a oportunidade de fazer um trabalho absolutamente pessoal, sem possibilidade de outro ator fazer o mesmo. Cada um desses textos, feitos por outro ator, resultaria em outro espetáculo.

13 – Na primeira década do século XXI (2000- 2009) houve um grande número de monólogos e espetáculos solos no teatro brasileiro. Em sua opinião, a que se deve esse fenômeno?

Um misto de fatores. Desde o econômico, no sentido de ser teoricamente mais barato montar um solo do que um espetáculo com elenco grande, mas principalmente por ser um momento onde o ator decide fazer esse mergulho pessoal, em algo que lhe permita sair da zona de conforto e explorar potencialidades de sua expressão teatral ainda não plenamente conhecidas.

14 – Você considera o *stand-up* uma categoria pertencente ao gênero monólogo e ao teatro? Por quê?

Certamente é teatro. O fato de o ator estar só em cena faz com que seja mais um tipo de trabalho solo ou monólogo, como também é chamado. A diferença em qualquer trabalho tem sempre como base aquilo que funciona ou não funciona, está além do gênero. O trabalho do Gabriel Louchard, “Como é que pode?”, é de altíssimo nível. Um excelente exemplo de um trabalho que somente aquele ator poderia fazer. *Stand up*, por entrar na categoria de “comédia”, acaba dando a falsa impressão de ser uma coisa fácil. Isso não é verdade. Só funciona com muito trabalho.

15 - Você acredita que o gênero teatral que engloba os espetáculos solos e monólogos já se encontra atualmente consolidado no teatro brasileiro?

Mais atores têm se arriscado hoje e isso deu grande contribuição a essa consolidação. Na realidade, o que agora parece mais consolidado é o público que vai aos monólogos, pois muitos não gostavam sem nunca terem ido assistir. Hoje as pessoas têm ido mais. Eu costumo dizer quando perguntam: “é monólogo, mas é legal!”.

16 – Você pode informar, neste momento, quantas apresentações já foram realizadas, quantidade total de público, quais estados do Brasil você ainda não apresentou e quais os países que receberam essa peça?

Ainda não apresentei em Tocantins, Amapá e Roraima. Em todos os outros estados brasileiros estive mais de uma vez. Alguns estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, estive várias vezes. Fomos cinco anos

seguidos para Festivais em Portugal e ainda Cabo Verde, Angola, Espanha, Inglaterra e Chile. Iremos a Macau em outubro deste ano. Perdi as contas do número de apresentações, mas são certamente mais de 600 para mais de 150 mil pessoas. Devo refazer essas contas ano que vem, quando comemoraremos os dez anos da estreia oficial em 13 de setembro.

ANEXO B – BIOGRAFIA DA DIRETORA ALESSANDRA VANNUCCI

É italiana, dramaturga e diretora teatral, ativa no Brasil e na Itália. Foi assistente de direção de Benno Besson, Luca Ronconi e Augusto Boal. Trabalhou com Pippo Delbono e Eugenio Barba. Dirigiu “A descoberta das Américas”, de Dario Fo (2005, Prêmio Shell Melhor Ator, Rio); “Pocilga”, de Pasolini (Rio, 2006); “Náufragos” (Rio, 2009); “O café”, de Carlo Goldoni (Rio, 2010); “Felinda” (Rio, 2011); “O cozido” (Brasília, 2012), “Invisíveis” (Rio, 2014); “Desaparecida” (Rio, 2014) e, na Itália, “*Arlecchino all’inferno*” (2007, Prêmio Arlecchino d’oro na Bienal de Veneza); “*Il cattivo selvaggio*”, a partir do “Macunaíma”, de Mario de Andrade (Turim, 2008), “*Il cavalier dalla triste figura*” (Roma, 2009) e outros. Escreveu oito peças desde 2004, encenadas pelo Teatro Cargo (Itália), com menção na categoria Melhor Dramaturgia pelo Prêmio Ubu 2009. Em 2007, na Itália, realizou dois curtas-metragens (“*Evasione!*” e “*Nebbia*”) e escreveu um longa (“*Greenman*”).

Desde 1993 é ativista de Teatro do Oprimido, desenvolvendo projetos de teatro e cidadania em comunidades, escolas e presídios na Itália e no Brasil. Recebeu por duas vezes (2009 e 2010) o Premio Interações Estéticas e Residências Artísticas em Pontos de Cultura (MINC-Funarte) com o Laboratório Madalena, um método estético de luta contra a opressão de gênero, atualmente multiplicado em muitos países.

Atualmente, é docente no Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO/UFRJ, onde coordena a Linha de Pesquisa *Poéticas da cena: teoria e crítica*. Formada em Dramaturgia (DAMS-Bologna, 1993), mestre em Teatro (UNI-RIO, 2000), doutora em Letras (PUC-Rio, 2004). Já foi professora e coordenadora no Curso de Artes Cênicas do Departamento de Letras da PUC-Rio (2011-2014), onde fundou o Grupo de Estudos em Estética e Política. Pesquisa viagens artísticas, artistas viajantes e outros tipos de deslocamentos de pessoas e ideias. Publicou os livros “Crítica da razão teatral” (2004), “Uma amizade revelada” (2005), “*Un baritono ai tropici*” (2007), “A missão italiana” (2014).

ENTREVISTA COM ALESSANDRA VANNUCCI EM SETEMBRO DE 2014

1 - Quais são os prós e contras de se montar um espetáculo solo?

Talvez montar um solo mais atenda uma necessidade conjuntural do que ser o resultado de um cálculo: no caso da Descoberta, a urgência expressa pelo ator na forma de descompensação, na montagem anterior (“Ruzante!” em que Júlio ensaiava com quatro parceiros de cena), dos procedimentos de criação em equipe. Uma vez montado, um espetáculo solo apresenta inúmeras vantagens. A primeira é da ordem econômica, diz respeito à manutenção do espetáculo no mínimo dos custos de deslocamento e no máximo de disponibilidade, tendo que coincidir com uma agenda só, assim facilitando a circulação. A segunda é da ordem estética. Diz respeito ao inevitável pacto de mútua presença entre ator e diretor para que aconteça o ensaio, que prefigura o inevitável pacto de mútua presença entre ator e espectador para que aconteça a apresentação no sentido da execução plena de uma obra artística. Evidentemente há pacto sempre, mas o caso do espetáculo solo produz (para mim) três relevantes descobertas: a primeira que teatro é encontro para o qual bastam, a rigor, duas pessoas; a segunda que a função da direção é essencialmente prestar atenção ao jogo cênico, uma atenção ampliada que prefigura o interesse dos mais diversos espectadores; a terceira que, por causa disso, a direção funciona como ponte entre palco e plateia, garantindo a não banalização desta relação estética.

2- Quais foram as grandes evoluções e inovações que você considera que houve no espetáculo da “Descoberta” durante esses quase dez anos de atuação contínua? Quais aspectos relevantes que você considera que se perdeu na peça neste período?

Nada se perde, tudo se transforma. Sem falsa modéstia, acho que este espetáculo está vivo, cada vez mais vivo e que são inúmeras as evoluções positivas, refletindo um aprofundamento mais intenso e cúmplice de nossa inicial ideia-processo de montagem, embasada na essencialidade e na construção da sinceridade (presença cênica). Vou dar alguns exemplos. A renúncia a qualquer aparato foi inicialmente uma aposta, disfarçada de condição necessária (ausência de recursos, a não ser uma rede e o figurino herdado da montagem anterior). A aposta dizia respeito ao conseguir criar um espetáculo mesmo sem cenário, sem efeitos de luz, sem música, só com uma boa história a ser contada no encontro entre ator e espectador. E com a rede. A peça viajou com a rede por anos até que

percebemos que não precisávamos de rede, porque os espectadores poderiam criá-la em sua imaginação assim como criavam batalhas, tribos de índios, reis e rainhas, peixes enormes, navios e naufrágios. E tiramos a rede, conseguindo um final inteiramente poético que realiza mais profundamente as intenções estéticas iniciais. Costumava dizer nas entrevistas que, em teatro, o público faz metade do trabalho. No caso da Descoberta, este percentual aumentou. Começou com 50%, passou para 70, 80% do trabalho. Segundo exemplo. O jogo que o ator propõe exige do espectador certo exercício interpretativo, uma decifração de signos, assim como em gêneros tradicionais da narrativa popular até seu principal expoente na Itália contemporânea que é o próprio Dario Fo. No entanto, talvez por eu adorar coreografia, nós, desde o início, pensamos e montamos partituras físicas muito complexas que precisam ser estabelecidas como um código no início do espetáculo e, em seguida, decodificadas pelo espectador, que se torna cada vez mais esperto até dominar a linguagem gestual da narrativa e interagir com ela, preenchendo com sua imaginação as sugestões dadas pelo ator. Essa parceria de jogo é proposta no começo de cada função e funciona ou não. Então o nosso problema é como fazer o público aceitar que vai jogar e, inicialmente, isso custava um esforço físico (partitura) e mental (presença) enorme do ator. No processo, o ator percebeu que pode executar as partituras de modo cada vez mais econômico, isto é, conseguindo o máximo efeito (participação criativa dos espectadores no jogo) com menor esforço. As palavras vão caindo da boca do ator, que as substitui por signos gestuais, para a boca do espectador, que lá pelo meio do espetáculo está tão entrosado que pode chegar a declarar verbalmente o que está acontecendo (é o caso da frase “hi, acabou a linha” que eu ouço muito ser dita pelos espectadores na cena da costura dos índios, descrevendo uma partitura mínima de dedos, que seria impossível decodificar se eles não tivessem ali jogando este jogo de “preencher o gesto” desde o começo da peça). Terceiro exemplo. Tínhamos uma ideia inicial de que toda literatura é oralidade. Haveria, portanto, mesclados em um único ator, um narrador a posteriori (o que sabe tudo como o autor no romance), um narrador em estado de emergência (o que está contando em cena e portanto, sabe só o que o espectador também sabe) e Johan, que não sabe nada e vai descobrindo a etapa sucessiva enquanto a vivencia. O processo permitiu ao ator tornar fluidas as definições iniciais da partitura física e vocal (máscaras, pausas, ações de cada um, mudanças de voz e de presença) de modo que agora me parece que conquistamos um único sujeito, nômade do tempo/espaço, que, enquanto conta, ao mesmo tempo inventa e vivencia aquela história. A mentira ficcional veio a coincidir quase inteiramente com a *performance* (ou experiência) verdadeira.

3 - Você continua trabalhando na direção da “Descoberta”?

Assisto com paixão, o que sempre foi o meu trabalho. De vez em quando, chego ao camarim e corto trechos longos ou faço algumas mudanças bem radicais, geralmente todas de uma vez e logo antes de uma apresentação, de modo a dar ao ator a oportunidade de sentir-se precário e alerta, franqueando seu estado de presença de vícios letais como a força do hábito, o virtuosismo e o cansaço.

3.1 - Se sim, como e quando costumam se encontrar para a manutenção do espetáculo?

Antes de alguma viagem, sempre Júlio demanda ensaios ou que eu vá assistir. A coisa mais engraçada é que, neste caso, ele me encara um tanto tenso, porque sabe que algo inesperado pode acontecer. A manutenção ordinária é com ele, que tem toda uma série de rituais indispensáveis para a magnífica execução da Descoberta até hoje. Digo isso porque ele amadureceu, envelheceu, ficou doente, sarou, casou, separou, casou de novo, engordou (Não fale isso para ele!! Pelo amor de Deus!) e, ao longo de tudo isso, fez questão de manter o seu interesse pela Descoberta como um significante e um significado em aberto, para a sua vida artística e humana. Ele decidiu (e conseguiu) não se tornar uma máquina de repetir. Nisso, eu considero ele um mestre que tenho o prazer de acompanhar. Todas as mudanças que preparo para ele e que ele costuma acatar com uma prontidão incrível, caminham nesta parceria de admiração e afeto.

Para preparar a viagem ao Chile, ensaiamos ao longo de quatro dias a peça em espanhol. Foi difícil, por causa da costura fina entre ação física e palavra/som que constitui a partitura da peça. Significou praticamente remontá-la, mas foi genial porque descobrimos inúmeras variantes possíveis e uma linha de construção de personagem (o estrangeiro que precisa urgentemente ser compreendido e tenta acertar na língua do outro, pedindo confirmação na plateia de seus equívocos linguísticos) tão interessante que nos contagiou e inventamos táticas para manter o personagem no estado de estrangeiro mesmo falando em português para a plateia brasileira.

4- Quais foram as grandes emoções ou situações marcantes que lhe vêm à cabeça nas centenas de apresentações da peça?

Nos primeiros anos, quando eu ficava a maior parte do tempo fora do Brasil, o que me parecia marcante era o fato de que eu me divertia muito, ria à beça, me sentindo virgem como boa parte da plateia e todas as vezes que assistia. Na metade do processo, em Brasília, uma variante que introduzimos foi um tempo de exposição da imagem do Cristo na cruz. Pedi ao Julio permanecer por um minuto imóvel na imagem. Isso me revelou que a peça é trágica. Então, maravilha, estupor, comoção seriam efeitos muito mais desejáveis do que a risada do público. Comecei a perguntar aos espectadores que saíam da peça: “Você gostou?” “Se diverti?” “Por quê?” e se me respondessem “Porque ri muito, do começo ao fim”, eu perguntaria “A história que ele conta é pra rir? É uma comédia?”

5 - Como foi a reação do público estrangeiro em relação a esse trabalho?

Muito generosa. Eu me recuso a aceitar legendas. Acho que a leitura (com os mecanismos cognitivos que aciona) interfere como mediação na parceria específica proposta pela montagem, que é uma parceria imediata no âmbito da oralidade. Então, o público estrangeiro faz um esforço para compreender ou, em algum caso, compreende que neste caso a lógica linguística não é o único caminho de compreensão. É possível embarcar e viajar nas imagens.

6- Quais são as qualidades do Júlio como ator que você considera essenciais que contribuíram para o sucesso da peça de crítica e público?

Generosidade, generosidade, generosidade. Depois, Júlio é um caso bastante raro de “bicho do palco”. Ele intuitivamente “sabe fazer” soluções técnicas complexas do tipo “dois tempos” como finalizar um lazzo, tempo de reação, triangulação que são segredos da tradição cômica popular (pelo menos, digamos, a que eu conheço melhor, da *Commedia dell’Arte*, do Totó, Dario Fo, Gaber, etc.). Julio se treinou muito na rua, que é uma mestra impagável e passou alguns anos na Itália. Portanto, temos esse repertório de espectadores apaixonados em comum.

7 – Quais as características essenciais do texto de Dario Fo que foram preservadas na montagem brasileira?

Não muitas, mas digamos, as essenciais. Do ponto de vista do processo de criação, Dario fazia esta peça em uma modalidade de *cantastorie* derivada da tradição siciliana do

cunto que consiste em narrar e cantar virando as páginas de um bloco gigante de desenhos que ele próprio (Dario, enquanto artista plástico), fazia e que constam do livro italiano. Então, uma prática (muito diferente do *Mistero Buffo*, por exemplo) de narrativa oral que contagiou a escrita, pois, no caso do Johan Padan é uma transcrição de improvisos verbais. Então é descritiva quase verborrágica, tem muitos adjetivos que mudam o tempo todo, tem variantes de uma para outra versão, etc. Portanto, tivemos a ideia (fiel ao processo de criação na oralidade) de começar a contar a história. Neste ponto, as nossas versões divergem (risos). Eu digo que, como Júlio cozinha divinamente, eu, que aproveito demais desta virtude, sempre pedia para ele contar a história diante do fogão. Por isso, a peça saiu muito gestual/braçal, com uma gestualidade concentrada na parte superior do corpo, no vocabulário técnico da *Commedia dell'Arte* se diria na “mesa de trabalho superior”. O texto narrativo foi crescendo, crescendo, desenvolvendo *lazzi* em autonomia (como é o caso da cena da costura dos índios que Dario Fo não previu nem na escrita. A cena surgiu durante ensaios a partir de uma fala parentética que consta de uma das versões do texto: “só rezei que a linha desse”). E, ao longo dos ensaios e depois, das temporadas, eu comecei a cortar, cortar, cortar, sejam frases (que poderiam ser codificadas em gestos) como episódios inteiros (que desviavam da “nossa” narrativa física). E toda vez que eu tesourava algo, Júlio ganhava espaço para criar partitura de modo que ele começou a dizer algo engraçado e um tanto incompreensível, que é “quando Alessandra vem, ela vem cortando de modo que a peça fica cada vez maior”. Enfim, fomos infiéis à letra, mas fiéis ao espírito, ou seja, ao processo criativo.

8 - Além da qualidade do espetáculo, quais são os principais fatores, no seu ponto de vista, que contribuíram para a grande repercussão e expansão da peça para outras cidades do Brasil e outros países?

Me perguntei muito isso! Popularidade, no sentido de uma linguagem de fato falada na rua, um tanto errada e analfabeta; popularidade, no sentido de um ponto de vista anômalo (de baixo) para contar a história do Descobrimento, cuja versão oficial é conhecida por todos, absorvida como base mito-poiética para ser, aos poucos, completamente subvertida pelo nosso narrador. E popularidade no sentido de uma comicidade trágica, revolucionária, destrutiva. Só não acho e não quis abrasileirar o espetáculo pois se trata de uma história que diz respeito a toda a América Latina – inclusive originada por uma crônica de uma experiência verdadeira de um aventureiro

espanhol na Flórida (“Naufrágios”, do Cabeça de Vaca). Ele não é “carnavalizado” no sentido hegemônico que hoje tem no Brasil. É “carnavalesco” no sentido que inverte as hierarquias culturais. Só no caso da reza que dá em samba. Isso eu acho que facilita o seu sucesso no exterior.

9 – Pode citar alguns monólogos e/ou espetáculos solos brasileiros que você assistiu e que podem ser considerados marcantes ou representativos? Por quê?

Marcantes e que assisti só o do Jablonski e o da Clarice Niskier, porém não tenho como comentá-los com profundidade aqui. São muitíssimo diferentes da “Descoberta”.

10 – Na primeira década do século XXI (2000- 2009) houve um grande número de monólogos e espetáculos solos no teatro brasileiro. Em sua opinião, a que se deve esse fenômeno?

Eu acho que, de modo genérico, o fenômeno derivou do sucesso crítico da Descoberta! (risos). Especialmente depois do Prêmio Shell e das críticas da Bárbara Heliadora que exaltou o que teria de preciosa ourivesaria nesta aparente solidão/pobreza do ator narrador, sem aparato. Faço uma distinção entre monólogo (que, em teatro, em minha opinião, não pode existir; em Shakespeare e Molière se diz “solilóquios” e são apartes, de fato, diálogos com a plateia) e “solo narrativo”, que é 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*). Quando começamos a montar a Descoberta consideramos, eu e Júlio, que amamos Gaber, Fo, Marco Paolini, Laura Curino, Moni Ovadia, Ascânio Celestini, etc. etc., que poderíamos fazer com que se tornasse popular no Brasil também. Agora, eu duvido se todos os monólogos apresentados por aí vão nesta direção. Veja, por exemplo, o *stand up*, a Mônica Martelli, etc.

11 – Você considera o *stand-up* uma categoria pertencente ao gênero monólogo e ao teatro? Por quê?

Pertence ao mercado teatral certamente sim, mas, me parece, no setor de consumo mais influenciado pelos meios televisuais e, principalmente, pelo suporte, que limita fisicamente a atuação do ator e distancia o encontro com o público, o aliena em uma

repetição mecânica das piadas com sugestão automática de risada incluída. Houve um espetáculo magnífico na década de 90, dirigido pelo Moacir Chaves, Cachorro Manco Show, que satirizava o stand-up e que posso dizer que foi o único stand-up a que eu assisti. Infelizmente, então, não posso falar dos processos. Porém, penso assim. Não existe narração sem alguém que pede que a história seja narrada, como não existe literatura sem leitor, com a diferença que, no teatro, o ouvinte/espectador é parceiro do processo de montagem que vai ser, em seguida, jogado de novo com outros espectadores. Dessa forma, o espetáculo pode ser realizado pelo ator só em plena parceria com a plateia, porque a autoria (a atribuição de significados) é compartilhada entre ator e espectador desde o processo generativo da obra, o que me parece ser o grande trunfo da Descoberta. O espetáculo está na cabeça do espectador (Grotowski) e não premeditado por ranking de audiência.

12 – Você acredita que o gênero teatral que engloba os espetáculos solos e monólogos já se encontra atualmente consolidado no teatro brasileiro?

Sim, consolidado como mercado (incluindo tudo aí, desde o camelô ao stand-up) e também como gênero de pesquisa (entre práticas e teorias). Parece-me muito interessante o solo quando encara a literatura e as possibilidades de vertê-la em cena. No entanto, em muitos casos, acho que o “desejo de montar monólogo” reproduz uma hipertrofia criativa/produtiva típica do ator brasileiro que quer fazer tudo sozinho, sem interferência e sem conflitos, então (por exemplo) vem quando a coisa já está montada, me pedir uma “supervisão” que não seria uma “direção”. Eu acho um autoengano que prejudica o processo e, para alguns casos, prejudica também o resultado. Como exemplo, as cópias da Descoberta que têm por aí. Para mim, cada processo criativo é uma experiência dialética complexa, conflitante e diversa de qualquer outro. Gênero não é receita de bolo. Sem atrito, não há invenção do fogo.

ANEXO C – REPRODUÇÃO DO TEXTO DA PEÇA COLETADO DO VÍDEO, GRAVADO EM 2012 E CÉDIDO PELA PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO, COM RUBRICAS DO PESQUISADOR

TEMPO DE DURAÇÃO DA PEÇA: 80 minutos

(Palco escuro. Voz reproduzindo barulho de vento. Luz vai ampliando o foco lentamente. Surge o ator, descalço, vestindo uma calça jeans cinza desgastada e um pouco rasgada e uma blusa branca de mangas compridas, ligeiramente esfarrapada. Palco totalmente vazio sem qualquer adereço cênico)

JOHAN - 513 anos da Descoberta das Américas!

COMANDANTE - Vamos partir. Soltar as amarras.

JOHAN - Ei, perai, precisa de alguém para costurar as velas?

COMANDANTE - Sobe, desgraçado, sobe que vamos partir!

(Movimentação corporal e vocal com onomatopeias de preparação da caravela para a partida – girando mecanismo para puxar a âncora, puxando cordas para içar as velas, águas borbulhando, barulho de motor. Demonstra no corpo o movimento de uma caravela. Braços totalmente esticados. Barulho de vento e velas se estabilizando).

JOHAN - Enfim salvo.

(Johan começa a contar sua história de amor com uma mulher misteriosa em Veneza que ele descobre ser uma bruxa. Olha para a lua e para a mulher que faz uma premonição de que haverá um pandemônio, tempestades, temporais, inundações).

JOHAN – A lua parecia uma mijada. É isso mesmo, é o prenúncio. Remei, remei, remei e sai correndo feito uma lôca. Fechei a porta. Lá fora, seis dias de temporal. (Demonstra em vinte segundos, através de onomatopeias, todas as fases com barulhos de ventanias, tempestade forte até a calmaria).

JOHAN - Fechei a porta. Se não fosse por ela, a gente teria morrido. Sabia de tudo aquela desgraçada. Pena que, no dia seguinte, ela seria presa, levada, torturada e morta pelo pessoal da Inquisição. Mas nem bateram na porta e foram logo entrando. (Acelera muito as falas e os movimentos para enfatizar esse momento de correria, perseguição e tensão. Mímica de chute na porta).

SOLDADO DA INQUISIÇÃO - Cadê a bruxa? (Mímica puxando o cabelo com grito histérico)

JOHAN - Que falta de cortesia é essa levando a mulher pelo cabelo?
(Simula que está sendo puxado pela camisa)

JOHAN - Não, eu não tenho com isso. Só vim entregar uma pizza!

SOLDADO DA INQUISIÇÃO - Ora, leva esse devasso para ser queimado e morto!

JOHAN - Pegaram no rabo, mas saí correndo feito uma lôca ... A inquisição inteira atrás de mim.

SOLDADOS - Pega! Pega!

JOHAN - Esquerda, direita, esquerda, direita. (Demonstra com mãos e braços que está subindo e descendo escadas e ladeiras). Aí cheguei no porto e ...

MARUJO - Sobe desgraçado!

(Vira de costas para a plateia e manda uma banana para seus perseguidores. Reduz o ritmo drasticamente. Faz mímica com barulho do navio partindo, com barulho de borbulhas e vento suave. Demonstra no corpo com braços totalmente abertos e esticados uma caravela zarpando com vento suave e mar calmo).

JOHAN - 25 dias de viagem. Finalmente chegamos ao nosso destino: Sevilha.

(Descreve a cidade com suas construções de abóbadas douradas e vermelhas e uma praça enorme com muitos transeuntes):

JOHAN - Parecia uma cerimônia. No meio da praça, uma grande construção de troncos bem colocados e bem lá em cima, tranquilos, quatro hereges esperando serem queimados pela fogueira com as labaredas que vinham lambendo debaixo.

(Dobra os joelhos e vai subindo com mãos e braços agitados, demonstrando visualmente o som de fogo crepitando até os cabelos que ficam desarrumados e como foram queimados. Para e comenta para o público)

JOHAN - Os sevilhanos são assim. Não gostam de alguém, botam na fogueira. Não é por maldade, não. Eles acreditavam que queimando os infiéis iriam liberar as almas para os céus. (...) A verdade é que eles eram cruéis por natureza.

(Acelera o ritmo da fala ao descrever que limpavam a praça, varriam com rapidez, quebravam os restos de ossos e madeiras que sobravam, promoviam grandes festas com alegria e empolgação e, depois da meia-noite - simula barulho de fogos de artifícios, barulho de lançamento e de explosão no céu - ritmo lento).

JOHAN - Sevilha, quanto te amo. Acabei ficando em Sevilha. Ai, que alívio, tinha mulheres... Até trabalho arranjei. A rainha deles, Dona Isabela, tinha verdadeiro horror aos judeus e mandou expulsá-los da cidade. E a notícia correu solta pela cidade que os banqueiros estavam emitindo carta de crédito com muita gente interessada. (...) E a inquisição voltou a queimar meu rabo. Esquerda, direita, esquerda, direita (repete os mesmos gestos mais rápidos quando foi perseguido em Veneza quando chega ao porto e entra na caravela de Colombo).

JOHAN - Só que, desta vez, minha viagem seria um pouco mais longa. Havia eu embarcado em uma das caravelas de um tal Cristóvão, mas isso não vem ao caso agora. Estava ele indo pela terceira vez em busca das terras prometidas além mar. De onde ele prometia trazer iguarias, especiarias, mas especialmente muitas riquezas, ouro, ouro (demonstra entusiasmo exagerado).

JOHAN - Nas primeiras viagens, eles trouxeram uns nativos baixinhos muito esquisitos, uns papagaios, uns macaquinhos muito sem vergonhas que ficavam o tempo todo, ó (simula masturbação). Melhor deixar pra lá. Eu era um simples costurador de velas. Só que agora eu fui promovido. Eu era... Responsável pelos animais. Esses animais eram armazenados dentro dos porões dos navios por segurança. (Simula empurrando os porcos e cavalos para dentro do navio) Não tínhamos muitas intimidades e eles faziam suas necessidades ali mesmo. (Mima cheiro desagradável) E tinham as tempestades (mima uma caravela com o corpo e produz barulhos de tempestades com a voz. Ao mesmo tempo, corporifica animais agitados nos porões. Ritmo acelerado).

JOHAN - E assim, entre tempestades e calmarias, durante longos três meses, numa bela manhã dominical, finalmente avistamos terra. Que logo viemos a saber que se tratava de Santo Domingo (simula alegria, como se estivesse desfilando escola de samba). O sol quente, os macaquinhos, aquela areia branca, aquele mar transparente. Com trinta metros de profundidade, víamos as algas marinhas, os peixinhos, os peixes maiores, os peixões que comem os menores. Ficamos admirados e, quando percebemos, vimos centenas de nativos que se aproximam em embarcações menores chamadas canoas e vinham em nossa direção. (Gestos sem som de remos e aceno para os nativos. Pula do navio e mergulha. Faz barulho do corpo caindo no mar –tíbum. Cena em silêncio de um minuto com pés fixos no chão, simulando uma dança, um nado usando mãos, tronco e quadril com os olhos esbugalhados e bochechas cheias de ar. Abaixa-se como se estivesse indo ao fundo do mar. Mima encontrar uma pérola com calma e admiração. Simula subir à superfície contente com a pérola encontrada, dançando distraidamente. Fica desesperado pois a superfície não chega. Acelera o ritmo, demonstrando desespero. (O corpo do ator simula um pulo e rápida recuperação da respiração e alívio por não ter se afogado).

JOHAN- Eles nos traziam pérolas de todos os tamanhos, negras, brancas, nos ofereciam e aceitávamos de bom grado. E fomos conduzidos à beira mar onde estavam os outros nativos que logo simpatizaram com minha pessoa. Ah, e me levaram a conhecer a mata virgem. E lá dentro, nos apresentaram a folha do amor. (Ritmo mais lento) Uma planta carnuda e peluda do tamanho desse palco. Ela enrolava igual a uma panqueca e emanava um molho gosmento (planta carnívora). Quando voltamos à beira mar, fomos ali servidos

em um grande banquete de recepção com todo tipo de iguaria: carnes de caça, bebidas fermentadas, frutas exóticas. E existia uma grande troca de olhares, palavras, presentes. Eles nos ofereciam não só pérolas, mas também pedras preciosas, pepitas de ouro. (Demonstra entusiasmo, repetindo: ouro, ouro, ouro!). Em troca, oferecíamos vidrinhos, espelinhos, perfuminhos. Um toma lá, dá cá. Acabou espelinho, perfuminho, mas ainda havia muita riqueza, muito ouro. (Acelera o ritmo mimando tripulante histérico, começando a encher os bolsos de objetos) Os índios não gostaram e partiram para cima da gente. Tentamos acalmá-los, mas não adiantou. Partiram para a ignorância. Jogaram todo tipo de objeto contra a gente e estávamos entre a areia e o mar. O nosso barco preparou os canhões (mima a preparação em silêncio. Para o corpo, faz o sinal da cruz e desce a mão esquerda lentamente como se fosse o rastilho de pólvora em direção aos canhões. Acelera ritmo com barulho de canhões. Mima corpos dos nativos voando pelos ares).

JOHAN - Como se não bastasse, desceu a cavalaria montada. Detalhe: os nativos jamais tinham visto um cavalo. Imagina aquele monstro de quatro patas, montado por um cavaleiro cheio de pontas e lanças. (Acelera movimentação circular de destruição dos nativos pelos cavaleiros).

JOHAN - Depois de ver aquela cena, eu queria era voltar para casa, minha casa. Mas parecia cada vez mais distante. (...) Até que, um dia, sem mais nem porque, o comandante acorda, olha bem para mim e diz:

COMANDANTE - Johan, tu partes!

JOHAN - Antes que ele mudasse de ideia, fui o primeiro da fila pronto para embarcar. Ia partir ao lado de quatro amigos: um gordo, um magrelo, um ruivo, um louro e eles me chamavam de italiano. Levávamos conosco cinco porcos e a ordem de embarque foi dada, os navios estavam um pouco leves e, assim, numa bela manhã dominical ... (Simula navio embarcando) Partimos em direção à nossa terra. Em pouco tempo, muito sol, pouca água, pouca comida, muita gente desmaiando, gente cagando, a fermentação subindo, ninguém mais aguentando aquele cheiro no convés e o comandante olha para mim e diz:

COMANDANTE - Johan, libertalos se no és muerto!

(Simula abrindo convés e jogando corpos de nativos no mar com barulhos dos índios reclamando).

JOHAN - Peixes enormes abocanhavam nossas presas ainda no ar e nós ali com iscas à vontade! Ei, galera! Vamos pescar. Chamei timoneiro, etc Beleza, vamos pescar! Era índio na água e peixe no barco (repete 3x). De repente, ninguém no comando e saía água por tudo quanto é lado. Tínhamos batido nos arrecifes, estávamos naufragando. Não tinha mais nada para se fazer. Foi aquele pega para capar, aquele corre-corre, aquele desespero. (...) Quando eu olho, o comandante descendo no único bote salva-vidas que restara:

MARUJO - Vamos pegar carona com ele. Comandante, comandante!

JOHAN - E os porcos morrendo em volta de nós.

JOHAN – Calma. Calma. Tive uma ideia. Vamos salvar os porcos! (Longo silêncio - 18 segundos. O ator fica quase estático, estimulando o público a pensar).

JOHAN (tecendo comentário para o público) - Vejam vocês a importância da cultura num momento crítico e caótico como aquele. Eu me lembrava da grande passagem de Homero que narra: “Náufragos gregos que se salvam agarrados a porcos!” (Novo silêncio - cinco segundos). Para aqueles que não sabem, os porcos são exímios nadadores. É verdade. Quando chegar em casa, pegue seu porquinho, enche uma banheira e joga ele lá. (Imita barulho de porco se debatendo na banheira). Ah, outro detalhe muito importante: uma vez dentro d’água, os porcos têm um senso de direcionamento inigualável. Pega um porco, leva lá no meio do Oceano Atlântico. Você diz para ele que são 360 graus de água, sem terra à vista e joga seu porquinho. No primeiro momento, quando ele vier à tona, tá. Ele aponta o focinho para a terra mais próxima nem que sejam 200 milhas de distância e vai. Vai até chegar na praia, nem que chegue só toucinho, magro e ossinho (simula barulho com a mão parecendo um motorzinho e lembrando desenho animado). Jogam os porcos no mar e se agarram a eles. Vambora, aguenta aí! (Barulho simulando como se fosse um jet ski) E assim foi. Navegamos nos porcos por um dia inteiro. Chegamos a uma

praia deserta. Quer dizer, aparentemente era uma praia deserta. Mas antes que pudéssemos nos refazer, um lugar para comer e descansar, vem em nossa direção no alto de uma colina, uma tribo inteira de índios fortemente armados e que descia com péssimas intenções (simula índio armado descendo colina).

JOHAN - Quando eu vi aquilo (simula uso de binóculo. Grita de pavor) Me bateu um senso de preservação da espécie. Larguei meus amigos, larguei os porcos e saí correndo que nem uma lôca e saí gritando com todas as palavras que conhecia na minha língua e na dos índios que tinha aprendido: “Ei, cristão, espanhol, uirapuru, anhangabaú, icaraí, cupuaçu, açaí, entenderam?”

INDÍO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) - Nós num entedemo o que é cristão nem espanhol.

JOHAN - Foi a nossa sorte. Eles ainda não tinham topado com nenhum de nós. Não sabiam do que éramos capazes. Antes de tentar qualquer tipo de entendimento, qualquer conversação, eles pegaram nossas coisas e carregaram nos ombros para a mata fechada (anda em círculos pelo palco simulando carregar malas com boca botocuda e em silêncio - Repete cinco vezes esse mesmo movimento) Caminhamos ali durante três dias. Até que finalmente chegamos a uma grande aldeia cercada por troncos tendo bem ao centro, uma grande palhoça onde fomos introduzidos. Dentro da maloca, todo tipo de iguaria: carne de caça, bebida fermentada, fruta exótica. Várias redes para deitar (simula deitar na rede em silêncio). Dentro de cada rede, duas indiazinhas cunhazinhas. Olhão, peitão, bundão. Duas para cada um de nós. Inclusive para os porcos, já que eles estavam achando que eram outros tipos de cristãos (simula simultaneamente comilança com sexo oral feito pelas índias).

JOHAN - Dias e noites passando. Vimos que eram feitos preparativos de uma grande festa. Caldeirão enorme com lenha crepitando e fogo comendo solto (mima esquentando caldeirão, mexendo com colher e experimentando o caldo, jogando temperos. Mima preparação, brinca com as escalas musicais com o corpo que se transforma em tambores, percussão). As meninas preparando suas coreografias com saiotes com peitos bem azeitados, a escova progressiva bem esticada (imita diversas danças). Durante aquele dia

inteiro, os preparativos iam sendo feitos. Uma coisa que me chamou a atenção foi a maneira como eles preparavam uma iguaria: um peru. Pegavam pelo gargalo, arrancavam tudo quanto era pelo e quando ficava peladinho, sem uma pena, (faz o barulho de torcer o pescoço junto com a mão) e jogavam no panelão. No final da tarde, chegaram convidados em suas embarcações. Eram homens altíssimos, com cabelos compridos no meio da cintura, com peitoral bem definido com aqueles badalos balançando de 20 centímetros (movimenta a mão como um badalo). As mulheres desciam com aquela peitança, budança, xerecança toda. As crianças desciam, tirando cambalhotas e fazendo malabares no sinal. Muita festa, muita alegria e eu e meus amigos achando tudo ótimo e misturado. E a festa comendo solta com muita comida e bebida para cá e para lá. E aí pegamos uma tal de folha de cinco pontas. Aí pegamos várias delas e amassamos e fumamos com o olho vermelho deste tamanho. Aí, pegaram as cordas e nos amarraram. Tínhamos sido vendidos. O que me deixou perplexo foi com o que fomos trocados. Cinco bacias de caranguejos. Trocaram cinco por cinco, entenderam? Ah, foi uma desvalorização! Sem ter como reagir, fomos embarcados nas canoas dos novos donos e passamos a noite inteira sem saber para onde nos levavam. Até que finalmente chegamos à terra firme. Era outra praia deserta com flores para todos os lados, cores, formas, tamanhos. Era, de fato, o que poderia se chamar terra florida. Mas era tão florida, tão florida, que mais tarde foi chamada de Flórida. Era sol a sol. Vamos trabalhar, derrubando árvores de trinta metros e carregando os troncos pesados. E tinha que trabalhar bem humorado, hein?

JOHAN - Eles implicaram comigo e me jogam dentro de uma maloca. Tinha uma rede (repete o ritual que o público já assimilou. Informa lentamente que, com os dedos, que agora são dez índias desta vez). Não sabia por onde começar. Aquela falta de prática! (Arruma o cabelo, lambe os beiços e passa no cabelo. Fica em dúvida. Pausa. Silêncio)

JOHAN - Vamos deixar metade para o jantar! E elas logo me levaram para as cascatas secretas bem no meio da mata. Olhei para aquelas águas pesadas com mais de trinta metros de altura.

ÍNDIA - Entra aí! Tira a roupa, tira a roupa!

JOHAN - Joga na coxia, joga! (Demonstra receio de entrar na cachoeira) E foi água na cabeça (chacoalha o corpo e altera o penteado do cabelo como se fosse lambido pela água, demonstra estar inicialmente tenso e depois relaxa com a massagem da cascata). Passaram unguento no meu corpo e uma tinta de uma frutinha chamada urucum. E faziam desenhos no meu corpo, me lambiam e me sugavam. Aí começaram a me morder, a arrancar meus pelos. Ô brincadeira besta essa! Começaram a morder suvaco, bunda. Ôpa, ôpa! Tá pensando o quê? Eu não sou aquele peru, não hein? Eu sou aquele alegre, que sorri.

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) - Justamente carne de gente alegre é carne boa, carne macia. Carne de gente triste, carne dura, azia, má digestão.

JOHAN - Nunca pensei que eu era a janta. Foi uma falência múltipla e simultânea de todos os órgãos. Foi por cima e por baixo (Barulho de borbulhas) Passei uma noite interminável, inesquecível, indescritível. Ouvi o canto. Abriram a tenda e botaram os olhos em cima de mim. Eu entendi. Era uma festa para o meu sacrifício. (Imita dança dos índios) Fiquei amarelo e tremendo. Chamaram o pajé que sentenciou:

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) - Se ele amarelou é que o deus dele não quer a gente coma ele.

JOHAN - Santa interpretação, meu sábio pajé!

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) - Então, vamos comer só os amigos dele.

JOHAN - Meus amigos é carne de gente triste, azia, má digestão, lembra?

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) - Eles estão tristes agora, mas vão ficar alegres rapidinho. Chamaram umas dez cunhazinhas, levaram para as cascatas (repete a mesma sequência sonora-gestual da cachoeira com mais rapidez).

JOHAN - Eu sei como resolver o problema de vocês quatro aí, mas vão ter que beber o

meu mijo.

JOHAN - Na manhã seguinte bem cedo... (imita dança e canto indígena)

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Dentro de três dias, amarelo ou não amarelo, a gente come os cinco.

JOHAN - Ficamos amarrados no pau central da tribo, esperando o tempo passar. Era dia, era noite. Segundo dia, segunda noite. Ah, eu estava inconformado de morrer daquela maneira. Como é que eu vou contar minhas histórias? (Demonstra a cena com o corpo em pé parado e preso, com mãos atadas e pés amarrados. Começa a tremer, parecendo convulsão e desespero)

AMIGO UM - Você vai é morrer mesmo, largado desse jeito. Que se foda!

AMIGO DOIS - Seremos mortos e devorados impiedosamente antes do amanhecer.

JOHAN - Surpreso, consegui me desvencilhar das cordas. Vou tentar salvar meus amigos. (Em dúvida - desiste) Olhei a cerca altíssima, coloquei uma escada bem alta contra a cerca para fugir pela mata. Subi as escadas, mas quando vou passar minha outra perna para o outro lado da cerca (clim) Olhei para baixo e tinha uns 350 índios escondidos. (Para o público) Ó, estão invadindo a nossa tribo! Aquilo me bateu um patriotismo, olha! Olhei e descii a escada e gritei: Acorda todo mundo. Tão invadindo a noosa tribo! Eles acordaram e zing zing puf puf (imita movimentos de arco e flecha). Do outro lado da cerca, os índios invasores zing zing punf punf (imita movimentos de arco e flecha). No meio daquela confusão, eu fiz o que pude para me salvar. Me agachei! (Reproduz saudação muçulmana a Maomé com candomblé) Ainda ajoelhado, levanto as mãos para o céu e diz: Ô, meu pai Exú, me salva dessa porra aqui, pô! (Faz barulho das flechas zunindo acima do seu corpo). Depois de tanta fé, tanta determinação, depois de três dias num combate sangrento e ferrenho, expulsamos nossos invasores. (Silêncio) Mas o cenário era lamentável. Era índio rasgado, fudido, lenhado, espetado por tudo quanto era lado. Quando eu olho na minha frente, o pajé. Ele tinha um lanho atravessado que dava tristeza de ver. No meio da ferida, o intestino grosso (faz barulho de órgão pulando fora

do corpo- barulho de algo borbulhando), o estômago, o fígado, a vesícula (barulho pequeno - titi), os olhos esbugalhados (imita o índio em convulsão). Olhei bem para ele.

JOHAN - Aai! Vai morrer! O pajé num grito desesperado me disse:

PAJÉ - Me salva, me salva! (Mima corpo e voz com gosma e sangue saindo pela boca)

JOHAN - Aquele apelo tão sentido, tão sincero me comoveu no fundo do meu âmago. Porque se não fosse por aquele pobre e sábio pajé, naquela hora, ele já teria me comido, me digerido possivelmente até cagado. Era uma questão de honra. Catei meu material de costurar vela, peguei uma peixeira, esquentei numa fogueira até ficar vermelha em brasa para estancar aquela ferida que sangrava muito. Era mais sangue do que uma elefanta menstruada. Agora, tem que ser macho. Passei a peixeira no bucho, um fritadão no peito (barulho de carne queimando com movimento da peixeira sobre o corpo do pajé). O bichinho quase virou pelo avesso (barulho do pajé se debatendo). Vamos colocar os órgãos de volta. Intestino grosso cheio de bosta. Vamos refazer o cuzinho! Aê! Vamos tomar uma cachacinha depois disso tudo! Bem, tava tudo certo no lugar. Agora vamos fechar. Vamos deixar a vesícula de fora por que ela não serve para porra nenhuma mesmo! (Mima jogando a vesícula fora- titi) Agulha e linha. Vamos fechar o peitoral do chefe. (Simula costura até a virilha). O pajé se recupera e lhe dá um beijo na boca.

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Johan, você salvou minha vida! Muito obrigado!

JOHAN – Quê isso, eu não fiz nada! Todo mundo começou a me carregar. Me bota no chão, me bota no chão! Era quarenta e cinco metros de índios deitado um ao lado do outro até lá embaixo. Tudo rasgadão! (Repete o mesmo gesto dos órgãos pulando)

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Johan, pode começar a costurar.

JOHAN (olhando preocupado pelo trabalho que esperava) – Bom, eu só rezei para que a linha desse. (Ajoelha repetindo a cena da costura) Agora tem que ser macho. Peguei a

peixeira ... (Repete cinco vezes a mesma sequência. Mostra com a mão o tempo esvaindo).
26 horas depois, Johan fala cansadíssimo:

JOHAN - Agora tem que ser macho. O último! (Percebe que pouca linha. Faz o movimento menor e mais apertado. O último índio se levanta com dificuldade parecendo coxo e encurtado).

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Você salvou nossa tribo. Não vamos mais te comer. Vamos comer somente seus amigos. Você é nosso convidado. Você vai comer fruta, legumes.

JOHAN - Olha, eu estava num estado psicofísico lamentável. Então, para me recuperar, caminhei até uma fogueirinha próxima. (Agacha) Peguei aquela folha de cinco pontas e fiquei pensando na vida! (Simula em silêncio a preparação de um enorme cigarro de maconha e depois de fumar) Em minha frente, aparece uma puta lua cheia dourada! O pajé falando muito, dizendo que eu estava falando com a lua.

JOHAN – Sabe o que a lua cheia está dizendo? Ela disse que se você comer os meus amigos, ela vai mandar um temporal e vai sobrar pouca coisa.

PAJÉ (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Ah, até parece uma mijada!

JOHAN - E, no horizonte, subitamente aquele negrume se fez. Aquele silêncio e depois aquele barulho ensurdecedor. (Acelera o ritmo da narração) Todo mundo para a caverna! Fechei a porta. Lá fora um pandemônio (repete a mesma sequência do temporal do início da peça).

JOHAN - A aldeia tinha desaparecido. Ah, santíssimo pai, filho do sol, filho da lua. Era comigo mesmo! Vi que eu tava dominando. Vamos sair daqui, vamos naquela direção! Em busca dos espanhóis. Caminhamos cinco dias sem água e comida. O pajé tava louco para comer gente.

JOHAN – Vamos esperar algum sinal.

JOHAN - E apareceu um sinal. Juntamos pau e folha, abanamos para fazer fumaça. Na metade do dia seguinte, nada. As crianças diziam: Um monstro, um monstro!

JOHAN – Que porra é essa? Essas crianças estão vendo televisão até tarde!

JOHAN - Na verdade, estou reconhecendo esses monstros de quatro patas. (Imita cavalos) É para lá que a gente vai. Porque eu mando nessa porra.

JOHAN - Juntei os índios mais chegados e fomos de encontro aos espanhóis. A floresta cada vez mais fechada. E chamamos os índios mais fortes (mima badalo, pênis) para cortar caminho com facão. E os índios estavam com medo dizendo: o monstro, o monstro (imita cavalos). Mouro, pega a peixeira e vamos abrir caminho. Chegamos numa clareira e nos deparamos com um cavalo. O bichinho estava enlouquecido (imita cavalo relinchando). Mouro, vamos castrar esse bicho. Faça que eu vou montar. E os índios na torcida: “Aê, Johan, prende o monstro!”

JOHAN - Um fracasso a primeira tentativa. Na quarta tentativa, estava com a cara no chão.

JOHAN - Filho da égua se fudeu! Vou mostrar para vocês como se domina um bicho desses na minha terra. (Mima sequência de prender cavalo com corda). Puxei, soltei, puxei, soltei. (Mima sequência de domínio do cavalo como um cavaleiro em ritmos diferentes). E ao adentrar na mata com nosso cavalo adestrado, fomos encontrando dez, vinte, trinta quarenta, cinquenta cavalos. E fomos ensinando aos índios a cavalgar. E aprenderam numa facilidade. Olha, é revoltante! (Demonstra as peripécias dos índios em cima de um , dois cavalos como se estivessem no circo). E, assim, finalmente, no dia 18 de dezembro de 1531, (mima cavalgando e dominando um cavalo que relicha), avistamos o grande mar. E, em sua costa, as cidades dos espanhóis. (Onomatopeias de índios gritando, montados em seus cavalos em galope rápido, parecendo filme de faroeste americano) Pedi calma, desci do cavalo. Todos os índios me olharam com atenção, como líder. Como se eu lhes dissessem o que fazer. (Coça a cabeça, coloca a mão na cintura, pede mimicamente sugestões para o público, chama todos para mais perto como se tivesse reunindo um time em um jogo coletivo qualquer). Temos de tirar dos espanhóis a razão

pela qual eles continuam a aprisioná-los, torturá-los, matá-los, exterminá-los, ou seja, o fato de vocês não serem cristãos. Por isso, eu, Johan Padan, vou catequizá-los. Vou ensiná-los a nossa religião. (Eles reagem, vibrando como se fosse uma torcida). Todo mundo sentado e sem silêncio. Parecia uma ola no estádio com cinco mil índios sentando em volta. Só que eu não sabia o que fazer. (Tenta esconder a insegurança diante de tanta gente sentada apenas para ouvi-lo com toda atenção).

JOHAN - Bom, em primeiro lugar, em nossa religião, não estamos exatamente mortos, quer dizer, morremos. (Mímica com todos começando a falar simultaneamente, gesticulando, demonstrando um leve tumulto) Calma, calma, vou explicar. Atenção. Silêncio. Você, que em sua vida praticou o bem, foi uma boa pessoa, amou os seus amigos e mesmo seus inimigos, você vai para o céu, para o paraíso. Por outro lado, se você foi ruim, mal, cruel, maltratou, torturou, matou, vai para o fogo do inferno.

ÍNDIO ((em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Então, quer dizer, que espanhol vai tudo para o inferno.

JOHAN – Calma, calma, sem precipitação na sua conclusão. Atenção. Vou explicar. Se antes de morrer, você se arrepender, pedir perdão, também ele terá seu lugar no céu

ÍNDIO ((em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Não vejo vantagem nenhuma de ir para o céu junto com espanhol. (Mima tumulto e agitação)

JOHAN - Calma, calma. Não acabei. Silêncio. Vamos adiante. Vou falar de outra passagem. Vamos falar sobre Adão e Eva, o paraíso, o fruto proibido. Aí, deu um problema. Eles não tinham a menor ideia do que era uma maçã. Eu falei que era uma manga, pronto. Falei de Adão, Eva, primeiro homem, primeira mulher. Não sei se acreditaram (mima índios anotando as informações) Aí, já passei para o paraíso, aquela terra com muito verde, muito sol, muita água, muita caça, todo mundo pelado, quem quisesse e quem não quisesse. E então fomos expulsos do paraíso!

ÍNDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Ah, nós então estamos no paraíso, terra com muito verde, muito sol, muita água, muita caça, todo mundo pelado,

comendo inclusive manga. E ele não mandou a gente embora até agora! (Mima tumulto e agitação)

JOHAN- Calma, calma, atenção! Não acabei. Calma. Vamos adiante. Silêncio. Vamos falar de outra passagem. Vamos falar sobre a santíssima trindade. O pai, o filho, o espírito santo. (...) Falei sobre o pai, todo mundo tinha pai. O pai, o pessoal respeitava naquela época, tem que respeitar. Aí já passei para o filho, aquele filho bem moderno com um cabelo bem comprido, falei que foi batizado, da barba do filho.

ÍNDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Qual é o nome desse filho?

JOHAN – Jesus.

ÍNDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – E o que esse Jesus fazia?

JOHAN – Era um homem bom, casto, puro, pregava o amor, a igualdade, a fraternidade.

ÍNDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Ah é? Ele sabia das coisas, hein? Justamente ele.

JOHAN – É, era o mocinho da parada.

ÍNDIO (boca botocuda anotando em um caderninho) – Jesus, o filho de Deus, era o mocinho da parada.

JOHAN – Na verdade, a única e pequena dificuldade dessa parte da missão foi para explicar que o terceiro da santíssima trindade era um pombo.

ÍNDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Pombo é bicho escroto, filho da puta, caga em todo mundo! (Mima confusão e agitação)

JOHAN – Antes que se fizesse uma algazarra, botei a Virgem Maria no lugar do pombo. Ficou ótimo. Aí, eles...Óooó...Respeitaram, admiraram! Enfim, presença feminina sempre ajuda. (Faz com as mãos o formato de vagina) Aliás, falando em presença feminina, lembro do sucesso que, sabem quem fez? Foi Madalena. Uma maravilha. Madalena foi um arraso. Também essa Madalena, meu amigo, era uma morena cor de jambo, um metro e oitenta de altura, carne macia, era toda encaracolada, aquele espetáculo imenso, umbigão, aqueles peitão, parecendo dois biscoitos Maria tostados. (Imita Madalena toda feminina e grotesca ao mesmo tempo) Pouca bunda, canela fina, mas dava para todo mundo! Aí, ela foi para a galera. (Canta “Madalena, Madalena, você foi meu bem-querer” como se fosse um cântico de torcida) Ah, a filha da puta dava para todo mundo e iria ser morta e apedrejada. Isso era pecado mortal.

INDIO (em pé, estático, de braços cruzados e boca botocuda) – Ah, que injustiça. Só porque pegava na moringa tinha que ser morta e apedrejada? (Agitação)

JOHAN – Ah, antes que matasse ela, Jesus entrou a cavalo (Comentário) Jesus tinha que entrar a cavalo, né? Pegou Madalena pelo braço e subiu com ela para dentro do mato durante dias.

INDIO – Ê, Jesus e Madalena então ó (assobia e simula ato sexual).

JOHAN – Jesus era homem casto e puro, não tinha necessidade.

INDIO – Logo para o filho de Deus, ela não ia dar para ele? E aquelas criancinhas? Eram só filhos dos outros? Essa história tá muito mal contada.

JOHAN- Isso está escrito, registrado na bíblia sagrada, o livro sagrado.

INDIO – Livro sagrado que nada! Devem ter arrancado as piores páginas...

JOHAN – Ninguém vai falar mais nada. Atenção, atenção, vou falar agora dos apóstolos. (Comentário) Aí tinha um problema. Como é que eu ia contar para aquela cambada que tinha doze marmanjos barbados, tinha outro marmanjo barbado e sem mulher? Eles não

iam entender nunca! (Olha para o céu) Com todo o respeito, por que doze? Por que não seis homens e seis mulheres. Joana, Paula, Andréia... Facilitava a divisão, entende? E, na hora da divisão, sobrava um. E justamente o que sobrava, traía. Pronto. Ficou perfeita a estória. Só não entenderam bem a parte da traição.

INDIO – Mas o que aconteceu de tão importante com essa tal de traição?

JOHAN – Quando eu falei sobre a causa da traição de Judas, que Jesus tinha sido condenado a morrer com uma coroa de espinhos na cabeça, a mãe desesperada aos prantos a seus pés. Ele pregado com pregos nas mãos e nos pés a uma cruz de madeira até para descer lentamente a cabeça (enquanto narra, com o corpo em pé, abre os braços lentamente, demonstrando estar na cruz e fica estático em silêncio por cerca de vinte segundos. Mexe lentamente a cabeça depois. Quebra a imagem) Foi um silêncio. As mães dizendo: “Ai, que religião horrorosa!” (Empurrando as crianças) Todo mundo para a cama! E a pobre da mãe ali ajoelhada no chão!

JOHAN – Depois de três dias morto, Jesus resolveu provar que era mesmo o filho de Deus. E assim o fez ressuscitando diante de todos.

INDIO – Tá mudando o final só para agradar a gente!

JOHAN – É verdade! Jesus ressuscitou!

INDIO – É verdade?

JOHAN – Verdade! Jesus ressuscitou! (Grita) Começaram a dançar, comemorar, pular, tá todo mundo liberado! Agora é recreio! (Repete a sequência de festa dos índios) Calma gente, não é assim que se comemora, não! (Repete a sequência rápida da maconha, desta vez finalizando com se estivesse cheirando cocaína num carreirão branco simultaneamente com sexo oral com as índias). E pegava a mulherada! (Simula sexo) Aí, um índio interrompeu a festa.

INDIO – Pô, Johan, que religião mais chata essa de vocês. Ninguém come, ninguém bebe, ninguém pode porra nenhuma. Nem uma música.

JOHAN – Temos várias músicas.

INDIO – Então ensina uma música para a gente.

JOHAN – Vou ensinar. Vou ensiná-los uma antiga canção da minha terra. É mais ou menos assim. (Canta lentamente, lembrando canto gregoriano) Ah, mas que beleza! Ai, que alegria! O filho no céu ressurgiu, au, au, au, au, au! ...Ave Maria! AAAA! Na mesma hora, adoraram a música, decoraram a letra e pegaram os tambores

INDIO – Vamo fazer nosso arranjo aqui. (Canta como samba enredo) Ah, mas que beleza! Ai, que alegria! O filho no céu ressurgiu, au, au, au, au, au! ...Ave Maria! AAAA! (Faz movimento sexy do funk carioca)

JOHAN – E, assim, cantando, chegamos finalmente à cidade dos espanhóis. Os portões se abriram e a cavalaria espanhola preparava para atacar. Calma, calma. Silêncio. São apenas meus irmãos cristãos que vieram ter conosco e que nos levaram à presença de seu líder.

LÍDER ESPANHOL – Muy bien. Entonces, indianos cristianos, hermanos nosotros somos. Libre, libre para servir a dios. Gracias a dios, al rey. Al trabajo.

JOHAN - E assim fomos levados pelos espanhóis ao trabalho. E na manhã seguinte, foram me buscar e, para sua surpresa, não encontraram mais índio algum. Foram ao meu encalço, me pegaram e me levaram à presença do líder que borbilhava de raiva:

LÍDER – Ah, italiano de mierda, usted...ã? Hacemos una cosita. Esa noche no encuentras tus amiguitos indianos. Tu serás enforcado en el alto de la torre de la iglesia, entendió?

JOHAN - Pela manhã, já estava tudo resolvido. Eu, no alto da torre da igreja, com a corda no pescoço, aguardava as ordens da minha execução

LÍDER – Este hombre és um traidor de la pátria. Por eso, será, en este momento, enforcado. En nombre de dios e del rey. (Movimenta a espada como se cortasse uma corda. Johan segura a corda no pescoço com as mãos para evitar que se enforque. Barulho de muitos índios gritando, como se fosse faroeste americano)

SOLDADO – Fuego, fuego. Comandante, mijaram na pólvora. Aos cavalos! Comandante, só sobrou o esterco.

LÍDER - Las espadas. (Barulho dos índios atacando. Silêncio)

JOHAN - Tomei a frente da situação. Prometi que deixaria que todos os espanhóis partissem e retornassem às suas terras de origem. Eu, eu ficaria com os índios. Mas, antes de deixar partir os espanhóis, teríamos que esperar pela chegada da lua cheia. E no horizonte nasceu depois de três dias, aquela puta lua. (Repete os mesmos gestos, lento e cansado quando embarcou da Europa) Três dias de temporal (repete a sequência da tempestade com menos gestuais de antes, lento e cansado, mima os fogos no céu de Sevilha. Longo silêncio).

JOHAN - Mais de quarenta anos se passaram desde aquele dia com a expulsão do comandante e seus soldados. Durante muitos anos, eles tentaram voltar, mas sempre tivemos ao nosso lado a lua boa. Eu fiquei velho. Tive tantos filhos e tantas filhas, tantos netos, tantos bisnetos, já nem sei. (Instala uma rede de sisal e algodão) Mas uma coisa, uma coisa eu sei, que, em todos esses anos, aprendi. Aprendi a amar essa terra, esse povo. Aqui todos me respeitam. Me chamam de pai. Aliás, me chamam de santíssimo pai, filho do sol, filho da lua. Eu confesso, às vezes, que eu sinto uma, uma profunda nostalgia da minha terra, daquela terra! (Balbucia diversos nomes italianos) Ah, a montanha... A neve. (Sussura um cântico, lembrando uma canção de ninar e morre).

APÊNDICE A – ANOTAÇÕES SOBRE A OFICINA TEATRAL “O ATOR E O SOLO NARRATIVO DE 28 A 31 DE JULHO DE 2012 NA FUNARTE/BH

Esclareço que são reproduções aproximadas das falas de Júlio Adrião durante a oficina.

PRIMEIRO DIA - SÁBADO

- Essa oficina é um trabalho físico e essencialmente prático.

- É apenas uma das abordagens teatrais

- A intenção é utilizar o ator como principal veículo de comunicação. O narrador é o dono da história, da verdade nele, intensidade e detalhes que você consegue imprimir, cores. É mais do que decorar um texto, é contar com a urgência, como se fosse uma única vez na vida. É uma coisa viva, intensa, mas com sua maneira de expressar, preservando sempre a atenção e o interesse do público.

- Lembrar que meu trabalho do ator é o seu lazer como espectador. É preciso fazer valer a pena, estimular a possibilidade de voltar ao teatro. O teatro não tem importância nenhuma nos tempos atuais. Cabe a nós, criar esse espaço para que o teatro sobreviva.

- O teatro funciona como um plano sequência de uma hora e meia. Por isso, acredito que o ator deveria fazer essa experiência de narração.

- Você não substitui um ator num solo narrativo. Você substitui o espetáculo.

- A narração é realizada com ações sonoras. Essa construção vai se dar num processo de amadurecimento.

- Essa oficina surgiu através da colaboração com Alessandra Vannucci, que me viu passando por todas as etapas. Criamos uma relação efetiva de trabalho e funcionou como um processo de reflexão, de como eu podia reinventar-me por meios de exercícios. Criei uma espécie de metodologia de minhas experiências. Como observar? Respeito, paciência, não impor a própria vontade, ter a capacidade de fruir e escolher um gesto, uma cena para o ator.

- Nossa cultura é verbal. Nosso corpo não é tão explorado em suas potencialidades.

- É importante visualizar, fazer ver, bebendo das técnicas e das intenções individuais. As técnicas colaboram e trazem uma qualidade de ação.

- O olhar de fora vai dizer o que pode ficar e o que pode ser excluído. Qualquer movimento a gente faz a leitura. Pode virar um vício, uma bengala e pode desinteressar o público. É quase uma coreografia de ações físicas com pausas e limpeza, com o frescor que uma improvisação traz. Vamos beber da contação de histórias, mas vamos fazer o contrário. Eu conto a ação, mas eu faço a ação.

- Um ator vai indicar suas potencialidades de acordo com sua energia. Um vai ter mais força no físico, outro no verbal, outro será mais dinâmico. Será um processo individual sobre os nossos olhares para fazer render nosso pouco tempo de convívio.

- Somos seres humanos que temos uma vida lá fora. Por isso, temos que trazer o corpo para a realidade do ensaio para aquecer, alongar, concentrar. É incompreensível para eu chegar ao teatro sem qualquer preparação inicial e já entrar em cena. O ensaio pode ser monótono e chato, mas vai depender dessa reunião de pessoas, do que somos capazes de produzir. É preciso ter respeito e tranquilidade, transformar nada em alguma coisa, desprover da preocupação de olhares críticos, perceber além do que se está propondo.

- Quando eu transformo uma frase em ação física, qual o detalhe dessa ação que você escolhe? Enfim, é um mecanismo de encontrar coisas, algumas espontâneas, outras não. A improvisação é mais uma saída. O objetivo é ter um trabalho orgânico, fechado. Se você conhece a história, pode sempre criar algo mais. Quantas personagens têm essa história? Pode ser um ambiente, uma tempestade, trazer imagens que façam o público visualizar, criando sua própria cena. Só tem um ator, não tem cenário. É preciso fazer mímica? Na verdade, temos sim que buscar códigos físicos de expressão. Quando eu trago algo lúdico, vira brincadeira de criança, um jogo. Perde as convenções sociais, quebra barreiras porque a criança está aprendendo, está protegida socialmente em seu universo de descobertas e perguntas. A criança brinca de verdade. Quando ela gosta, ela diz: - De novo! Com a criança, você cria códigos, pode sentir, cheirar. Então, você precisa do despojamento de uma criança.

- Você pode ter talento, mas tem que ter vocação porque é trabalho, é disciplina. Não existe essa de mexer com o teatro. A gente quer o aplauso alto, forte e sincero. Ah, mas

as pessoas querem ver comédia. E daí? O fundamental é que eu tenha consciência de minhas escolhas.

- A ação pode ser física, pode ser sonora. A assimilação do código é quando se repete, é ter consciência do que foi feito. O trabalho novo tem que sair do zero. O trabalho é criar o momento que vai amadurecer determinada cena. O tempo necessário nunca é o tempo que a gente deseja. Então, é transformar nada em alguma coisa e de que forma a observação pode ajudar. Ver pela segunda vez e ainda perceber o frescor da primeira vez e ficar feliz com uma coisa que não existe. Trazer mais detalhes, treinar o olhar. Na verdade, não existe erros e acertos, existe processo que se seleciona. Se funciona, comunica? Cria interesse no público? Se eu fosse bater uma foto, um instantâneo, qual é a ação mais representativa?

- Ação física não é só movimento. Se eu estou trabalhando, eu uso a repetição, eu faço uma variação de tamanho, eu crio expectativa... E mudo o final. Os detalhes da ação vão agregar. Por isso, o olhar é fundamental para identificar, recuperar, preservar e amadurecer.

EXERCÍCIO UM

Um ator cria uma cena com início, meio e fim. Dois repetem logo a seguir. Atenção no rigor do movimento, na noção do todo, deslocamento, olhar, ritmo, peso, barulho, sempre ligado em que propõe porque a leitura que eu tenho é a partir do que você faz.

- Quando eu jogo uma coisa, tem o tempo para o objeto cair. Isso pode ser acrescentado na ação, enriquece o movimento.

- Como o movimento reflete no meu corpo como um todo? Tenho que traduzir isso numa verdade para o público assimilar.

- Ao narrar, lembrar da cor, da voz, do som, aonde tem ação.

- Procure encontrar um ritmo (pesquisar, esgarçar o trabalho, num tempo que é meu e que leitura estou dando).

- Começar a observar, a ter intimidade com esse código, criar um fluxo narrativo, refazer a ação, não é repetição. O jogo é o seguinte: Um ou dois atores param e um terceiro conta

sua história. Após bater palma, o segundo narra. Na terceira palma, o primeiro narra e os dois observam. Então, bom divertimento e bom trabalho! Foi!

(Começa a improvisação do grupo. Júlio vai tecendo suas observações enquanto o grupo de atores se movimenta)

- Qual é o tom da minha narração? Sou um personagem? Se tem dois, como muda? Como estabeleço as diferenças? Sem pressa e respirando.

- Como está o meu corpo? Está frouxo? Tem que ter uma energia para estar em cena e perceber os ângulos que trabalho minha ação.

- Temos que ter uma educação do olhar. A ideia é ter paciência e generosidade, trabalhar com o que tem, acaba sendo um direcionamento. Não existe o dono da ideia, do diretor. O trabalho é autoral, o sotaque, a ação física que é proposta vem daquele corpo específico. Vamos ao supermercado fazer as compras e escolher o que quero e do meu jeito.

SEGUNDO DIA – DOMINGO

EXERCÍCIO DO DIA

Todos os atores participantes da oficina deitam-se no chão para que concentrem na respiração, no sentir o corpo relaxado no chão. Fazem alongamentos, esquentam seus corpos, espreguiçam.

INSTRUÇÕES PARA EXECUÇÃO DAS CENAS CRIADAS E IMPROVISADAS

1 – Memorizar o que foi feito no dia anterior e incorporar.

2 – Escolher três ações concretas com começo, meio e fim.

3 – Reconhecer essas ações

4 – Variação de velocidade, de intenções. Se entro em contato com aquilo, de forma eu me aproprio disso?

5 – Seja exigente com você. Procure ações que têm peso, direção e força. Saiam um pouco do cotidiano, apropriem-se dessas ações para torná-las orgânicas no palco.

- 6 – Transformem essas ações numa sequência. Pode variar as ações, se quiser.
- 7 – Reconhecer de onde sai a energia, a propulsão. Ter consciência das partes do corpo em movimento.
- 8 – Retomar a narração como um todo. Começar a fragmentar. Escolha e execute um pedaço da narração com uma frase representativa.
- 9 – Retomar o trabalho como um todo, expandir, ganhar espaço.
- 10 – Cada um pega um papelzinho no meio e guarde o número. Quando eu disser determinado número, só o número, todo mundo para e somente aquele ator passa a sua cena. Quando eu bater palmas, é para interromper, parar a cena, congelar.
- 11 – Então, todo mundo voltando para sua cena.
- 12 – Lembrem-se da frontalidade e da ausência de elementos.

Alguns apontamentos de Adrião durante o segundo dia:

- A narração vai além das palavras. É um processo lento, gradual, não há uma técnica específica. É um processo pessoal que vai culminar, conduzir aquilo para um amadurecimento. O resultado não é uma meta, mas perceber o processo acontecendo. Transformar o nada em algo concreto.
- A observação está além do gosto pessoal, da obviedade que nos assola. É um exercício de paciência e curiosidade.
- A contaminação é recíproca. De quem faz e de quem devolve. Vamos, então, pesquisar juntos.
- O universo cômico é a retomada de códigos já identificados pelo público. Por isso, é importante transformar o texto em sonoridades diferentes.
- O olhar é fundamental, uma coisa concreta para o ator na narração solo e pode definir para onde vai com a cena ou com o espetáculo.

- Eu fujo da palavra monólogo por ser mono e não considerar necessariamente a plateia, voltada apenas para a cena, sozinho.

- Colocar na plateia a função que você quer que seja, pode ser o objeto de suas questões.

TERCEIRO DIA – SEGUNDA-FEIRA

- Um trabalho solo, o ator vai emprestar muito da sua estética, do seu vigor pessoal e isso vai ditar o seu processo.

- Não existem fórmulas, existem ideias e se cria uma metodologia para dar espaço a essas ideias saltarem de forma própria. Daí se vai funcionar ou não, vai depender de muitas coisas. Toda experiência é válida até certo ponto. Porque um trabalho não se relaciona com outro. Não quer dizer que seja útil. É necessário, muitas vezes, se contaminar.

- (Falando sobre sua visibilidade como artista) Existe o peso da responsabilidade, de ser influência. Em outubro de 2005, minha visibilidade foi maior. Antes disso, eu tinha uma história. Tiver diversas chances de deixar de fazer o espetáculo até por preguiças variadas. De um lado, a vontade de mudar. Por outro lado, querer ir além, de ver onde posso ir. Isso é de cada um. Tomei as decisões certas nas horas certas. Então, a oficina é uma reflexão sobre esse espetáculo.

- Lembro das coisas que me contaminaram e me fizeram escolher e continuar no teatro. Muitas vezes, não é uma resposta clara. A colaboração com diversos outros artistas, além de acreditar em sua intuição forte, podem abrir portas em determinado momento

- A disciplina é em prol de uma coisa que você deseja. O que eu preciso fazer para melhorar minha expressividade, meu vigor? É um amadurecimento próprio, são suas mobilizações internas por uma causa. Não posso determinar só pela paixão.

- O comprometimento é seu. É bom ter leituras do seu trabalho, trazer pessoas para conversar, pois o trabalho artístico é amplo. É preciso organização, mas aí o buraco é mais embaixo.

- As ferramentas que você acumula (corpo/voz) e as coisas técnicas, além de suas deficiências fazem parte de um todo. Para sair do zero, é preciso estar pronto para errar e encontrar.

- A minha contribuição para o trabalho de vocês é muito em cima do sei fazer. É uma teoria, uma reflexão que veio da prática. Não vim ancorado no acadêmico. Curiosamente, a academia se voltou para mim como objeto de estudo.
- São esses encontros, esse pouco que você recebe, que pode despertar algo, mas o trabalho maior é seu mesmo. Tem que ter disposição, não existe imitação.
- Os trabalhos muito próprios e que acontece porque a mola propulsora é de quem está em cena. O meu espetáculo resultou é um processo de vida porque são coisas da minha vida inteira, original, desde quando eu era criança e contava histórias.
- Hoje, a formação nas escolas de teatro é bem mais ampla. O alongamento é fundamental. Tudo dá trabalho.
- Vamos fazer uma investigação do processo ainda embrionário. Procure respeitar os espaços que você cria porque acaba sendo referências para o público.
- Vamos fazer o seguinte exercício: resumir a história (só narração), dando qualidade de informação física, brincando com as ações. São histórias que todo mundo conhece (contas de fadas/histórias infantis). O que vale é o jeito que conto e me expesso. Procure valorizar os momentos mais acelerados, os momentos de respiro e de pausa, descubra as variações e os deslocamentos.

QUARTO DIA – TERÇA-FEIRA

Durante os exercícios, Júlio elabora comentários e observações:

- 1 – Criar uma rotina de trabalho, criar uma sequência é um momento precioso.
- 2 – Vamos fazer isso rápido. Um trava línguas para ativar e acelerar.
- 3 – A ação ganha algo especial com a utilização do ritmo, voz e expressão física/gestual.
- 4 – Essa contaminação de sugestões e opiniões dão novos olhares para alavancar o processo criativo. É preciso paciência.
- 5 – Encorajar e experimentar coisas pertinentes (ritmo, variação de intenção, pausa, olho, centro de energia, pontos de atenção efetivamente ligados).

6 – Não quero ver a técnica, quero ver a expressão, a comunicação.

7 – O trabalho do ator pode chegar numa grande maturidade e desenvolvimento admiráveis.

8 – Criar uma estrutura de trabalho amadurece uma linguagem, aquilo se torna uma coisa maior que seus integrantes. Eu admiro aqueles que consolidaram esse espaço de conquista. Mesmo com todas as dificuldades, precisamos um do outro, do alimento.

Apontamentos e reflexões a respeito da peça e de seu trabalho solo:

– Essa peça surgiu através de uma instigação da diretora. Fizemos uma tradução no ano 2000 por encomenda. O texto nasceu oral. Dario Fo fez uma pesquisa antes de apresentar esse texto. Ele começou como artista plástico. Talvez por isso fez vários storyboards que viravam páginas. Esse livro foi publicado em 1992 e foi baseado no Cabeça de Vaca. O texto do Fo foi transcrito do oral permeado por dialetos e nós traduzimos do italiano. A Alessandra (diretora) me botou pilha, mas retornei à peça somente em 2004. Tive dez dias intensos cujo objetivo era estabelecer um cotidiano de amadurecimento em que as pessoas se revezavam em ver o espetáculo e ela não me deixou desistir.

– Tive muita sorte de ser visto na hora certa por pessoas certas. Essa peça foi resultado de uma série de fatores, de decisões que deram certo e isso nem sempre acontece. O resultado de tudo isso é fruto de uma vida de trabalho, a ponto de muitos considerarem esse espetáculo como referência.

- A estrutura solo traz necessidades de agrupar coisas que são minhas. A minha ideia era criar uma certeza interna. O que vai dar nem sempre depende da gente.

– Os espaços estão aí para serem ocupados. O que existe é trabalho. Continuar existindo com a qualidade para existir. A tua determinação para se proteger e estar com as pessoas em que você acredita. Tem que cuidar para que se possa gerar um espaço para seu trabalho.

– Ao fazer uma coisa, tem que estar inteiro. 70% das pessoas executam seu trabalho por falta de opção. Ninguém sonha em fazer certas coisas. Se escolhemos, temos o ônus e o bônus.

- Acho bom escrever os nomes das cenas – o que é a cena, qual é a passagem do texto, organizar os momentos para fazer as ações.
- O grande lance é fazer da repetição um frescor, uma qualidade para criar espaços para a visualização. Isso gera uma organização cênica de imagens. Se eu for fazer uma coisa escrota, tem que ser escrota, enlouquecer. A primeira impressão, a transformação traz a ação que explode. Enfim, tem a sua função.
- O ator não pode entrar em todos os desdobramentos que a plateia propõe. A tendência é você ir afrouxando. Cuidado! É preciso manter o eixo da narrativa, o fio condutor.
- Quando eu ensaiava, marcava um horário determinado para eu me livrar desta merda. Temos que ligar que não é só prazer, é persistência também. Experimente ficar sozinho numa sala porque você vai encontrar mil desculpas para não fazer.
- Então, é ficar ligado na ação e no que se fala. O fluxo narrativo permite escolher os momentos de visualização e as tensões. A vida não é só prática. Temos também que ter muita paciência e doação.

APÊNDICE B - CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DE MONÓLOGOS BRASILEIROS REPRESENTATIVOS

Alguns monólogos produzidos no Brasil foram selecionados no intuito de estabelecer um breve panorama desse gênero. A seleção das peças se restringiu ao eixo Rio- São Paulo em razão de se ter acesso a um material mais amplo e fértil para as reflexões da pesquisa e por retratarem determinado período histórico bem como as reações de público e crítica. Nos critérios dessa amostragem, foram considerados os formatos, as inovações, os artistas, a qualidade do texto dramático, as temáticas, o momento histórico, além da repercussão na época em todo o país e, em alguns casos, da repercussão internacional.

Esclareço que grande parte do material coletado foi retirado das consultas a dicionários especializados, das críticas teatrais sobre as peças quando estavam em cartaz, das reflexões publicadas por estudiosos e pesquisadores, além do *site* do Itaú Cultural que possui um acervo bibliográfico muito informativo sobre peças e artistas brasileiros.

Entendo que esses monólogos escolhidos são representativos por abranger uma gama variada de possibilidades nas montagens de trabalho solos e por reproduzir, de certa maneira, uma evolução histórica do gênero no Brasil. A maioria desses espetáculos se apoiava em dramas, textos clássicos e densos da literatura mundial, adaptados para um intérprete geralmente reconhecido cujo foco se baseava nas palavras, nas poesias, na maneira como se narrava e se dirigia ao público. Nota-se também que os espetáculos com mais comicidade, abordando temáticas mais leves, sem deixar de apresentar uma crítica político-social, passaram a ganhar mais espaço nos trabalhos solos após a ditadura militar.

Não consegui localizar registros de monólogos (peças completas com um só ator) durante o Brasil Colônia e durante o Império. O que pude constatar são solilóquios e apartes nos autos jesuítas e em algumas peças das primeiras companhias de teatro brasileiras no final do século XIX e na primeira metade do século XX.

Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro (2006, p. 101), uma estrutura que apresentava características de monólogos eram as cortinas, quadros cômicos de cenas curtas com uma personagem que se posicionava no proscênio com a cortina fechada e

falava, em tom confessional, diretamente para a plateia. A finalidade era entreter o público enquanto ocorriam mudanças mais demoradas de cenários atrás da cortina. Cabe destacar neste período pequenos monólogos escritos por Artur Azevedo, três datados de 1887 (O Peixoto; O Comediógrafo; João Caetano) e Revelação de um Segredo (1895). Azevedo também criou o personagem Brochado, um tipo divertido de sua rica galeria de personagens do teatro itinerante na clássica peça O Mambembe, de 1904, que se caracterizava por só desejar interpretar monólogos. O referido livro também aponta que um dos motivos alegados para o desinteresse em montar monólogos naquela época era por causa da estruturação funcional do teatro nacional cujas companhias dramáticas mantinham um elenco numeroso sob contrato.

Em 1932, estreia Deus lhe Pague, peça de grande sucesso de público. Foram quase duas décadas de temporadas (1932-1950), totalizando mais de 3.600 apresentações. A dramaturgia foi concebida pelo jornalista, cronista e professor Joracy Camargo (1898-1973) com atuação de Procópio Ferreira (1898-1979), o mais reconhecido ator brasileiro da época. Ele interpreta um inventor frustrado que enriquece pedindo esmola na porta de uma igreja e gasta o dinheiro com champanhe, caviar e amantes caras.

Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, autores pesquisadores do livro A História do Teatro Brasileiro, analisam, em detalhes, como a referida peça se construiu sobre o discurso do cinismo em que o diálogo tem apenas a função de evitar o monólogo, ou melhor, a conferência do Mendigo. As intervenções do Outro, segunda personagem, são mínimas e se resumem, segundo eles, a uma única fala de três linhas e que funcionam como apoio e estímulo para que o protagonista desenvolva seu discurso.

A peça foi escrita e encenada durante a crise do café e da revolução de trinta, num momento de inquietação do país por novas ideias, com mais preocupações políticas e sociais e com o advento da Era Vargas. Segundo o crítico Décio de Almeida Prado, em seu célebre artigo sobre os 17 anos de apresentações da referida peça em 1949, o espetáculo, apesar das muitas ressalvas na qualidade literária do texto, representou um marco, um momento da história do teatro brasileiro por refletir todo esse período e pela habilidade em manipular elementos para manter o público atento e interessado.

Prado também registrou as diferenças de ideias e princípios entre o grande ator e os jovens artistas e críticos que participavam do movimento de renovação do teatro brasileiro nos anos 50:

Por quase três décadas ele reinara incontestemente. O ator mais engraçado de um teatro que se queria unicamente cômico. Recebera inclusive a mais alta homenagem prestada aos seus grandes homens pela opinião pública brasileira - perdera o sobrenome. Quando se falava em Procópio, ninguém tinha dúvidas de que se tratava naturalmente de Procópio Ferreira. Pois eis que de repente chegávamos nós, com outras ideias, outros métodos, outra dicção cênica, outra concepção de teatro. No mesmo ano - 1948 - em que ele fazia cinquenta, inaugurava-se, fruto de um decênio de esforço amador, o TBC. [...] Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel, até a ideia ridícula de que o ator necessitava de alguém - o encenador - para guiá-lo na criação do papel. Ele se fizera no palco e ao contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos. (PRADO, 1993, p. 43 e 44).

Em 62 anos de carreira, Procópio Ferreira atuou em 461 peças teatrais e escreveu quatro livros sobre a interpretação, baseado em sua experiência como ator e empresário.

Segundo o crítico e pesquisador Alberto Guzik (1944-2010), um dos primeiros monólogos montados no Brasil com apresentação única foi o drama *A voz humana*, de Jean Cocteau, falado em francês, dirigido e interpretado por Henriette Morineau (1908-1990) para inaugurar, em 11 de outubro de 1948, a sala do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Franco Zampari (1898-1966), o mecenas italiano que muito contribuiu no modo de se fazer teatro no Brasil, tornando-o mais profissional e com uma estrutura para desenvolver projetos a longo prazo, produziu esse trabalho às pressas para dar mais glamour à estreia. Guzik afirma, que apesar do ineditismo, a estrutura da peça ainda apresentava resquícios do teatro tradicional com a presença do ponto na montagem, conforme consta no folheto de estreia.

A primeira apresentação do monólogo *As mãos de Eurídice*, texto do dramaturgo Pedro Bloch (1914-2004), ocorreu no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1950. A interpretação foi de Rodolfo Mayer (1910-1985) no papel do homem que retorna à sua antiga casa, depois de perder o dinheiro e a amante. O imenso sucesso de bilheteria deve-se ao fato de a montagem aproximar o ator da plateia, tornando-a confidente de seu drama. A ação se passa na casa onde o protagonista deixa mulher e filhos para viver uma aventura. Ao retornar, sete anos depois, pobre e abandonado pela amante, encontra a casa vazia. Vasculhando gavetas, vai descobrindo o que se passou na sua ausência. O título se

refere às mãos da amante, Eurídice, hábeis na banca do cassino onde Gumercindo Tavares perde sua fortuna.

Na divulgação do espetáculo, anuncia-se que "Rodolfo Mayer representará sozinho, a mais curiosa e original das peças, descendo para a plateia e fazendo-a participar do espetáculo!" Apresentada entre 1950 e 1970 em mais de quatro mil atuações de Mayer, teve dezenas de encenações em 45 países, totalizando mais de 30 mil apresentações em todo mundo. Em uma de suas frequentes remontagens, a peça foi rotulada pelo crítico Yan Michalski como "pieguice" e "pseudomodernismo conformista". O sucesso da peça mostra, segundo o crítico Sábado Magaldi, que o mau gosto e a sublitteratura não são privilégio brasileiro, argentino ou mexicano, mas se repartem um pouco por todos os continentes. Magaldi criticou a peça em artigo para o *Jornal da Tarde* em razão da remontagem realizada em São Paulo em 1970:

Provavelmente o sucesso da peça está em que Pedro Bloch atingiu a quintessência do lugar-comum e do melodrama. E encontrou atores, como Rodolfo Mayer, que levam às últimas consequências o estilo do monólogo, impressionando a plateia pela sinceridade e pela técnica interpretativa, aliás bastante envelhecida. (MAGALDI, 1970).

Valsa nº 6 foi o primeiro e único monólogo criado por Nelson Rodrigues. Faz parte das peças psicológicas do autor. O breve drama em dois atos estreou no Rio de Janeiro em 06 de junho de 1951. A personagem foi escrita sob encomenda para a interpretação da irmã do dramaturgo Dulce Rodrigues que foi dirigida por Henriette Morineau. A história gira em torno da personagem Sônia, menina de 15 anos, falando sobre sua vida depois de assassinada. O monólogo ficou pouco tempo em cartaz à época do lançamento. Hoje, porém, essa obra é considerada relevante por causa de sua complexa temática e de forte viés psicológico. Em uma entrevista à revista *Cult* em novembro de 2011, o diretor paulistano Marco Antônio Braz teceu algumas observações relevantes sobre esse monólogo:

Brinco que a peça é um falso monólogo, porque por meio de Sônia estão representados todos os personagens de Nelson Rodrigues. [...] Há uma grande dificuldade nessa peça que é o fato de a personagem Sônia ter 15 anos. Não há como colocar uma atriz com a mesma faixa etária. [...] Valsa Nº 6 tem uma sombra de pedofilia, trazendo os olhares masculinos que causam terror na garota, que por fim é assassinada por um velho pedófilo. (BRAZ *apud* Revista *Cult*, novembro de 2011).

No livro *Pequena História do Teatro no Brasil*, o autor e pesquisador Mário Cacciaglia afirma que *Esta noite choveu prata*, comédia em três atos, escrita por Pedro Bloch, se apropriou das habilidades de interpretação do reconhecido ator Procópio Ferreira (1898-1979) para submetê-lo a um tour de force já que, em cada ato, aparece em cena uma personagem sozinha e diferente sempre interpretada pelo mesmo artista: um português simplório e dono de bar; um violinista italiano e um velho, doente e decadente ator brasileiro com seus respectivos sotaques. Grande sucesso de público com longas temporadas entre 1957 e 1964, a peça foi favorecida pela popularidade de Ferreira, tendo como principal mérito apresentar três personagens com um mesmo ator, fato raro no teatro brasileiro da época. Os três atos, um para cada personagem, foi a solução dramaturgica encontrada por Bloch para que o ator, munido de sua reconhecida capacidade de criar tipos caricaturais, atingisse seu público com grande poder de comunicação.

Diário de um louco é uma adaptação do conto homônimo de Nikolai Gogol, escrito no século XIX. A primeira apresentação ocorreu em 21 de outubro de 1964 no Rio de Janeiro. A interpretação estilizada, entre o ridículo e o patético, marcou a carreira de Rubens Corrêa. O autor constrói um funcionário público, Axenty Ivanovitch Propritchine, que é a encarnação da insignificância: sua existência pobre e solitária se mostra no pequeno quarto em que vive, sua falta de importância no emprego é pateticamente simbolizada pela função que ocupa: funcionário de apontar penas de escrever. Para escapar da pequenez de sua vida, ele cria para si um mundo de fantasias, uma nova identidade que cresce até fazer dele um rei. A segunda parte da história o coloca em um manicômio.

Metáfora sobre a alienação, o texto mergulha profundamente nas causas sociais da loucura, demonstrando que o choque entre realidade e desejo pode criar um abismo e alterar nossa personalidade. Os sócios do teatro do Rio, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, ensaiaram durante um ano e meio em tempo integral, dividindo-se entre o palco, o estudo do texto e a pesquisa da cultura russa. Embora a adaptação do texto já tivesse sido encenada na França, as transposições de textos literários para o palco e os monólogos eram incomuns no Brasil.

A montagem teve grande repercussão. Durante três anos, o espetáculo fez diversas temporadas e turnês pelo país. No entanto, apesar de aplaudir a qualidade do espetáculo, a crítica em geral se dedicou mais ao elogio do texto. Tanto que a montagem não recebeu

nenhum prêmio. O ator Rubens Corrêa, vinte anos depois, em entrevista a Simone Khoury, considera esse trabalho o melhor desempenho de sua carreira, o mais difícil tecnicamente e o que lhe exigiu maior entrega:

Recordo muito bem que, nas últimas semanas, [...] minha comunicação com o público estava tão linda, tão fácil, que comecei a querer enfeitar demais. Aí me tranquei com o Ivan no teatro e comecei a limpar tudo, tirar os excessos, extirpar o supérfluo até atingir aquele grau de pureza absoluto, aquele ponto de simplificação total. Quando consegui alcançar esse ponto, ficou ótimo, e falei comigo mesmo: Rubens, agora realmente você pode parar de fazer o espetáculo, porque você não tem mais nada a declarar. [...] Nessa peça foi onde me aproximei mais das pessoas, aonde cheguei mais perto delas. Penetrei em suas entranhas, fazia o que queria com o interior delas. (CORREA, 2004, p. 214).

Houve uma nova montagem, em 1997, protagonizada por Diogo Vilela e dirigida por Marcus Alvisi, com boa receptividade de público e crítica. O diretor, desta vez, procurou dar mais leveza ao texto, centrando mais na personagem ao invés de no mundo que a esmaga. Percebe-se mais humor e uma tentativa em se descolar da linguagem realista. A intimidade com os espectadores no pequeno teatro da Casa da Gávea criou uma atmosfera propícia para uma interpretação olho a olho e a projeção da interioridade da personagem.

Apareceu a Margarida foi o primeiro texto encenado de Roberto Athayde que escreveu esse monólogo aos 22 anos, com direção de Aderbal Freire Filho e atuação de Marília Pêra. Grande sucesso de público e crítica desde a sua estreia em setembro de 1973, no Rio de Janeiro, o espetáculo ficou dois anos em cartaz com remontagem em 1978. O autor constrói uma imagem cênica pessoal e original em que a metáfora do poder se encarna em Dona Margarida, professora primária que quer educar seus alunos segundo métodos autoritários e bastante violentos. Na crítica ao espetáculo, Yan Michalski escreveu:

Esse mergulho no terror, entretanto, é realizado pelo autor com um senso de humor que torna a aula extremamente atraente para os alunos-espectadores. O texto de Roberto Athayde é brilhantemente colorido e inventivo, com achados cômicos que se atropelam um atrás do outro, alguns dos quais de uma virulência inesperada. [...] Ela [Marília Pêra] revela qualidades de atleta, acrobata, palhaço, mulher atraentíssima, monstro, e sobretudo atriz completa: engraçadíssima, comovente, espalhando diante de nós uma fabulosa gama de recursos interpretativos, colorindo seu longo discurso com permanentes e surpreendentes mudanças de tom, tempo e intenção. (MICHALSKI, 1973).

A peça ganhou inúmeras montagens no Brasil e em mais de trinta países. Quando o texto estreou, a trama era vista como uma professora que defendia os valores da Ditadura Militar. Hoje, mais de quarenta anos depois, o texto adquiriu uma amplitude de significações, destacando outras formas de repressão como os padrões comportamentais, a ditadura estética, a onipresença das grandes corporações e a solidão urbana.

Muro de Arrimo foi uma reportagem teatral de Carlos Queiroz Telles. O monólogo estreou em novembro de 1975, em São Paulo, e apresentou um vigoroso personagem, o pedreiro Lucas, interpretado por Antônio Fagundes com direção de Antônio Abujamra. Após três meses em cartaz em São Paulo, a peça participou dos festivais de Avignon e Marseille, na França e foi vista por mais de 60 mil espectadores. O espetáculo recebeu os prêmios Molière e Anchieta de melhor autor para Carlos Queiroz Telles, Molière de melhor direção para Antônio Abujamra e Associação Paulista dos Críticos de Artes – APCA, entre outros. Também foi remontada e atualizada por Antônio Fagundes em 1990.

Muro de Arrimo se passa no dia do jogo em que a Seleção Brasileira é eliminada pela Holanda na Copa do Mundo, na Alemanha, em 1974. No alto de um dos milhares de prédios em obras na cidade de São Paulo, Lucas está construindo um muro. Enquanto trabalha, o pedreiro revela seus sonhos e infortúnios. Pelo radinho acompanha o jogo tão esperado. Abandona então sua individualidade para se irmanar numa única vibração com toda a nação brasileira. No programa do espetáculo, o autor conta como teve a ideia de escrever o texto:

No dia 28 de julho de 1974, jornais de São Paulo noticiaram a morte do pedreiro José Ribeiro, 35 anos, morador em Guarulhos. Tuberculoso, José morreu embrulhado numa bandeira brasileira, manchada de sangue, poucos dias depois da seleção brasileira ter sido eliminada na Copa do Mundo. Causa da morte de José: desgosto. [...] Senti a necessidade de escrever um texto teatral contando a tragédia de José. Não a de José Ribeiro, especificamente, mas a de todos os cem milhões de Josés que formaram um dia, uma hora, alguns segundos, aquela afamada corrente pra frente - deixando para trás os seus problemas mais verdadeiros, mais fundos, mais fome. (TELLES, 1975).

A crítica Ilka Marinho Zanotto aponta algumas observações sobre o trabalho do diretor e do ator da montagem:

Antônio Abujamra, [...] realiza uma encenação exata, na qual o ritmo assume a dimensão do necessário: cada frase, cada pausa, cada gesto, cada mudança de luz, cada som obedece ao metrônomo severo de uma intenção deliberada. [...] Antônio Fagundes cria uma figura à altura de um Chaplin caboclo: embora

ingênuo e envolvido pela engrenagem dos 'tempos modernos', ele brande como ninguém a arma de um humor sui-generis como tábua de salvação a garantir-lhe a precária integridade física e mental. (ZANOTTO, 1975).

Já o crítico Alberto Guzik resume, no programa da peça em sua remontagem em 1990, sobre a época conturbada quando a peça foi encenada pela primeira vez:

Queiroz [...] fez uma obra de grande força que tocou o público na estreia, em 74, pela capacidade de sintetizar, numa única personagem, a hipocrisia e falsidade a que estavam submetidos os brasileiros. "Muro de Arrimo" transformou-se com o tempo em mais um símbolo de uma época negra, em que pensar era arriscado, e falar poderia ser fatal. (GUZIK, 1990).

Protagonizado por Fernanda Montenegro com direção de Naum Alves de Souza, Dona Doida, um interlúdio foi baseado nos poemas de Adélia Prado. Teve êxito imediato de público e crítica desde sua estreia em 1987, terminando com uma turnê pelas grandes cidades do país em 1995. A atriz ganhou o prêmio Molière de melhor atriz no ano da estreia. A peça teve uma montagem econômica, um cenário singelo, formado por uma porta, uma grande janela, alguns praticáveis e figurinos confortáveis. Apesar da montagem tradicional de monólogo, com pouco movimento e foco na palavra, Dona Doida ganhou força com a presença cênica e interpretativa de Fernanda Montenegro que potencializou todas as poesias em cena e estimulou o público a refletir e rever suas opiniões sobre o ser humano.

Paulo Autran (1922-2007), reconhecido ator do teatro brasileiro, estreou em 11/01/1989, em São Paulo, o monólogo Quadrante com seleção realizada pelo próprio ator de textos de romancistas e poetas brasileiros. A peça foi bem recebida pelo público e pela crítica especializada. Focado na consagrada capacidade de Autran em recitar poemas e textos, o espetáculo teve vida longa com novas temporadas e várias turnês pelo país. Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, publicada no dia da estreia, o ator afirmava que foi seu projeto mais pessoal e que o estava preparando desde a infância, selecionando textos e trechos que o impressionavam. Dizia também que não se tratava exatamente de um monólogo ou peça de teatro, mas se aproximava mais de um show de humor, prosa e poesia e até um pouco de música, mas sem o cantor. O trabalho reúne textos de Guimarães Rosa, William Shakespeare, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Rubem Braga, Mário Quintana, Manuel Bandeira, Casimiro de Abreu, Millôr Fernandes, Cecília Meirelles, entre outros.

Autran permaneceu em cartaz com esse trabalho solo por doze anos, intercalando com outras peças de teatro. Nos últimos anos de vida, participou do projeto Quadrante para programas de rádio em que recitava textos em prosa e poesia de reconhecidos autores brasileiros com grande aceitação popular. Muitos desses áudios estão gratuitamente disponíveis para escuta nos sites das rádios. Autran também gravou CDs com áudios de poemas, contos e crônicas brasileiras em diversas coletâneas.

O espetáculo “Louro, Alto, Solteiro Procura...”, texto de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa com direção de Jacqueline Laurence, estreou em 30 de Abril de 1994 no Rio de Janeiro. Foi o primeiro monólogo protagonizado pelo autor. Considerada uma das peças teatrais de grande aceitação popular nos anos 90 no Brasil, ficou em cartaz ininterruptamente até 1997 e depois em 1999, totalizando mais de um milhão de espectadores. Falabella interpreta dezessete personagens cuja trama tem início no terreiro do Pai Adamastor, um sensitivo que entra em contato com pessoas desaparecidas. Um acidente de percurso provoca uma quebra na corrente, o que faz com que várias pessoas dos mais diferentes locais se comuniquem. Falabella utiliza de seus recursos para diferentes personagens como uma velha moradora do bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, uma mineira, entre outros. O crítico Macksen Luiz, do então influente Jornal do Brasil, procura destrinchar algumas características da trajetória de Miguel Falabella:

Um espetáculo como Louro, Alto, Solteiro, Procura é quase uma forma que o ator Miguel Falabella encontrou para demonstrar o seu virtuosismo interpretativo. A pretensão é a de retomar, de certa maneira, um tipo descompromissado, uma comédia *divertissement* em forma de espetáculo solo. O texto serve a esta pretensão com os autores explorando melhor o aspecto da crônica de muitas das situações que estão em cena. Há um olhar sobre pequenos detalhes que compõem o painel de uma época, em fragmentos de observações, que captam certas particularidades da vida da cidade do Rio. [...] A maneira como Falabella apreende certos flagrantes na vida da cidade, onde se misturam nostalgia marcada pelo tempo perdido e o humor nas observações de comportamentos (em especial na vivacidade dos diálogos), guarda sempre um travo de amargura. (LUIZ, 1994).

O monólogo Sonata Kreutzer foi dirigido por Eduardo Wotzik e protagonizado pelo Luís Melo, reconhecido pelos trabalhos como primeiro ator do grupo Macunaíma por dez anos, dirigido por Antunes Filho. Melo ganhou os prêmios Mambembe, APCA e indicação para o prêmio Shell de 1996 por essa atuação.

Adaptação do perturbador conto “Sonata a Kreutzer - Uma História para o Século XIX”, escrito em 1891 por Lev Tolstói (cabe esclarecer que o nome do autor russo costuma ser escrito de diversas formas em português). A peça é apresentada como a defesa do personagem

Pozdnyshev num tribunal pela suposta traição da mulher. A Sonata a Kreutzer, de Beethoven, provoca suas memórias e inspira suas confissões. É um relato amargo sobre os desgastes dos relacionamentos afetivos permeado por brigas, traições e intolerância. O texto é irônico e provocativo em razão do moralismo patológico da personagem e seus ataques violentos à sociedade que estimula o comportamento feminino equivocado. Também revela um abismo entre homens e mulheres em uma época em que começava a se falar em igualdade de direitos. Essa obra de Tolstói escandalizou a sociedade dentro e fora da Rússia mesmo antes de ser publicada em 1891.

Nessa montagem, quando a porta do teatro é aberta, Luís Melo já se encontra no palco vazio, inquieto, tenso e fumando. Sua angústia já se evidencia desde o momento em que as pessoas vão se acomodando em suas poltronas. A densidade do texto, explorando os muitos pensamentos da personagem, classificados como imorais e machistas, provocam o público e o estimulam a refletir. Iluminação básica, trilha sonora fundamental que funciona como diálogo para a personagem, uso mínimo de objetos, palco vazio, figurino neutro e um ator com presença cênica e pleno domínio técnico de voz e corpo. Sonata Kreutzer mostrou-se como um espetáculo solo de formato tradicional, focado na densidade dramaturgica e no trabalho de ator.

À primeira vista, a maioria desses espetáculos representativos e selecionados nessa pesquisa se apoiava em textos com forte influência da literatura, baseado na força das palavras e da narrativa. Outra característica bastante comum é que quase todos os artistas interpretaram um personagem. Cabe ressaltar que as peças Apareceu a Margarida e Muro de Arrimo, apresentadas nos anos 70, foram mais contundentes e de repercussão significativa, não só pelas temáticas de acentuado teor sócio-político e verdadeiros libelos contra a alienação, mas também porque foram escritas e criadas para o formato de monólogos, utilizando das potencialidades do gênero como a exploração do espaço cênico e da entrega visceral dos seus intérpretes (Marília Pêra e Antônio Fagundes).

A partir da década de 90, percebe-se uma mudança substancial no modo de se fazer trabalhos solos no Brasil. A peça Como Encher Um Biquíni Selvagem, com dramaturgia e direção de Miguel Falabella e interpretação de Cláudia Gimenez, em 1992, talvez tenha iniciado uma renovação com uma característica determinante: a multiplicidade de personagens sem o ator sair de cena - um aspecto praticamente inexplorado no teatro brasileiro. Gimenez incorporou sete personagens femininas e dois masculinos com uso constante de diálogos e em ritmo acelerado. O próprio Falabella

explorou, conforme descrito anteriormente, essa característica com 17 personagens no seu espetáculo solo. O uso de uma narrativa acelerada e permeada por personagens arquetípicas, caricaturais e cômicas possibilitaram um dinamismo rítmico às peças. A identificação imediata das personagens proporcionou uma comunicação direta e explícita com o público. Dessa forma, propagou-se um crescente número de produções solos com o uso de diversas personagens, passando a se consolidar como mais uma relevante ferramenta para um artista expressar sua versatilidade e seu apuro técnico.

É necessário mencionar que, fora do eixo Rio- São Paulo, outras praças culturais como Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, Salvador, Brasília, Curitiba, entre outras, também apresentaram uma expansão na oferta de espetáculos solos com variados estilos e formatos, principalmente nos últimos vinte anos. Na capital mineira, por exemplo, diversos solistas foram indicados e/ou ganharam prêmios de melhor ator nos prêmios regionais da Sinparc (Sindicato dos produtores culturais mineiros) e Sated/MG (sindicato dos artistas) nesse início do século XXI.

Uma constatação de que Belo Horizonte está atenta a esse crescimento expressivo de solos na cena contemporânea nacional e internacional foi a criação, em 2013, da Mostra BH in Solos – Mostra de Espetáculos Cênicos Individuais com curadoria e coordenação geral do ator, bailarino e pesquisador corporal Robson Vieira, fundador da A Patela Cia de Teatro & Dança e integrante do Grupo Teatro Invertido. Em consulta ao site do evento, em 20 de julho de 2015, verificou-se que foram 156 inscrições para a terceira edição programada para este ano, sinal de que existe uma acentuada demanda de solistas para apresentarem seus trabalhos em um evento especializado com boa visibilidade e estrutura.