

Juan David González Betancur

O ator em solidão

Passagem de
Intérprete a Autor da
Cena na Criação de um
Espetáculo Unipessoal



O Ator em Solidão

*Passagem de Intérprete a Autor da Cena
na Criação de um Espetáculo Unipessoal*

Juan David González Betancur



González Betancur, Juan David
O Ator em Solidão: Passagem de Intérprete a Autor da Cena na
Criação de um Espetáculo Unipessoal / Juan David González Betancur;
Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017.

272 páginas, ilustraciones, fotografías.

Incluye referencias bibliográficas (páginas 239-247)

ISBN 978-958-782-037-9

1. Teatro 2. Monólogo 3. Autobiografía 4. Actores 5. Actuación teatral
6. Artes escénicas I. Universidad Santo Tomás (Colombia).

CDD 790.2

CO-BoUST



© Juan David González Betancur

© Universidad Santo Tomás

Ediciones USTA
Carrera 9 n.º 51-11
Edificio Luis J. Torres, sótano 1
Bogotá, D. C., Colombia

Teléfonos: (+571) 5878797, ext. 2991
editorial@usantotomas.edu.co
<http://ediciones.usta.edu.co>

Directora editorial: Matilde Salazar Ospina
Coordinación de libros: Karen Grisales Velosa
Asistente editorial: Andrés Felipe Andrade
Diagramación: María Paula Berón
Diseño de cubierta: Kilka Diseño Gráfico
Imagen de cubierta: *Leve*, de Fredy Alzate.
Corrección de estilo: Roanita Dalpiaz

Hecho el depósito que establece la ley
ISBN: 978-958-782-037-9
e-ISBN: 978-958-782-038-6

Impreso en Colombia • Printed in Colombia
Impreso por: Digiprint Editores S.A.S.
Primera edición: 2017

Todos los derechos reservados
Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin
la autorización previa por escrito de los titulares.

Agradecimentos

A Germán Guevara González, a quem também dedico este livro, por todos os momentos compartilhados e pelo apoio neste sonho do teatro.

Ao Prof. Dr. Luiz Marfuz, orientador do doutorado em Artes Cênicas, espaço no qual esta pesquisa foi possível. Além de suas contribuições generosas no desenvolvimento deste trabalho, abriu-me as portas do teatro brasileiro e do baiano.

Aos pesquisadores Prof.^a Dr.^a Cleise Mendes, Prof.^a Dr.^a Sonia Rangel, Prof. Dr. Renato Ferracini e Prof. Dr. Rodrigo Dourado, pelas contribuições e pelo acompanhamento neste processo de pesquisa/criação.

Aos meus mestres colombianos Mario Yepes Londoño, Carlos Bolívar, Luz Mery Giraldo e Rodrigo Saldarriaga, sem os quais o caminho que me levou até o Brasil não teria sido possível.

Aos brasileiros Júnior Lopes —grande amigo e colega na luta (ele sabe do que estou falando)—, Diego Albuck —meu irmão pernambucano—, João Manoel Castro e Sérgio Santos —minha família paulista—, Lelo Filho —grande artista e excelente amigo—, Carlos Alberto Ferreira —o agregado mineiro— e Gildon Oliveira —o baiano que não poderia faltar—.

Aos amigos colombianos Isabel Escobar, Angélica Restrepo, Lylliana Vásquez, Matilde Salazar, Ana María Ramírez, Fredy Alzate, Gloria Montoya e Yomaira Herrera. Muitas das nossas conversas estão presentes nestas páginas.

Finalmente, a Colfuturo, pelo apoio com seu programa de créditosbolsa, e ao Programa de Estudantes-Convênio de Pós-graduação (PEC-PG), fruto da parceria entre a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e o Ministério de Relações Exteriores (MRE), pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

Contenido

INTRODUÇÃO	13
NASCIMENTO DE UM PROJETO: PRESSUPOSTOS	23
Tudo começa no palco	24
Monólogo, solo ou espetáculo unipessoal?	32
Da interpretação à autoria	39
UM LEQUE DE POSSIBILIDADES: MATERIAIS	81
Acervo e imaginário	84
André Gide e o discurso imoralista	91
São Sebastião e a cultura gay	104
A experiência autobiográfica	118
UM ENCONTRO ÀS ESCURAS: PROCESSO CRIATIVO	127
Partindo (saindo) do conhecido	128
À procura de um novo fazer	132
<i>Meus caros amigos</i>	154
DENTRO E FORA DO PALCO: PROJETO AUTORAL	183
Autoria da cena	189
Assinatura de um processo criativo	214
Espectáculo unipessoal como experiência autoral	224

CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
REFERÊNCIAS	239
APÊNDICE A — ROTEIROS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA FICÇÃO APRESENTADA EM <i>MEUS CAROS AMIGOS</i>	249
APÊNDICE B — TEXTO DRAMATÚRGICO <i>MEUS CAROS AMIGOS</i> (VERSÃO EM PORTUGUÊS)	253
APÊNDICE C — TEXTO DRAMATÚRGICO <i>MEUS CAROS AMIGOS</i> (VERSÃO EM ESPANHOL)	263

Índice de figuras

Figura 1.	<i>Palabras encadenadas</i> . Íntimo Teatro. Dramaturgia: Jordi Galcerán. Direção: Carlos Bolívar e Gloria Berrío. Atuação: Gloria Montoya e Juan David González Betancur (2001)	26
Figura 2.	<i>La navidad de Harry</i> . TODAvia Teatro. Dramaturgia: Steven Berkoff. Direção: Carlos Bolívar. Atuação: Juan David González Betancur (2010)	27
Figura 3.	<i>São Sebastião</i> de Pierre & Gilles. Uma das suas versões dos anos oitenta	105
Figura 4.	<i>Saint Sebastien de la Guerre</i> de Pierre & Gilles. Obra criada pelos artistas especialmente para a mostra intitulada “Pierre & Gilles: a apoteose do sublime”, tendo como motivo o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2009)	108
Figura 5.	<i>São Sebastião</i> (1617-1619) de Guido Reni	111
Figura 6.	<i>São Sebastião</i> (1525) de Giovanni Bazzi (“Il Sodoma”)	112
Figura 7.	<i>Ex voto, Martirio de San Sebastián</i> (1912) de Ángel Zárraga	113
Figura 8.	<i>Saint Sebastian</i> (1979) de Julian Schnabel	115
Figura 9.	<i>São Sebastião</i> (1525-1528) de Agnolo Bronzino	116

Figura 10.	Apresentação pública do espaço poético. 19 de março de 2013. Fotografia: Germán Guevara González	150
Figura 11.	<i>Meus caros amigos</i> . Estreia: 11 de setembro de 2013. Teatro Martin Gonçalves. Salvador (Bahia). Fotografia: Diney Araujo	155
Figura 12.	Construção da ficção a partir do princípio de multiplicidade	158
Figura 13.	<i>Meus caros amigos</i> . Estreia em espanhol: 18 de fevereiro de 2014. Pequeno Teatro de Medellín (Colômbia). Fotografia: Germán Guevara	207
Figura 14.	Cartaz <i>Meus caros amigos</i> . Pintura e <i>design</i> : Fredy Alzate	217
Figura 15.	Cartaz de divulgação da temporada 2014, Pequeno Teatro de Medellín (Colômbia)	221

Introdução

O desejo é criação de mundo.

(Suely Rolnik)

Esta pesquisa tem a intenção de registrar um processo de passagem de intérprete a autor da cena a partir da criação de um espetáculo teatral e discutir algumas categorias teóricas que permitam pensar as possibilidades autorais do ator. É resultado de uma série de inquietações que surgiram há muito tempo como profissional das artes cênicas. Por isso, o presente trabalho se foca principalmente na experiência artística e no exercício de criação, mas sempre acompanhado de reflexões teóricas relacionadas com o ofício do ator, com processos de criação e autoria, entre outros, permeadas por diversas disciplinas e formas de pensamento. A partir disso, reflete-se sobre as possibilidades autorais de um ator (eu) que almejava dar um giro no seu trabalho profissional por meio da experimentação com o espetáculo unipessoal¹.

Trabalho como profissional da cena desde 1998, mas minha vida como ator começou muito antes. Na infância, eu sempre participei de atividades teatrais do colégio e de algumas instituições externas. Fazia

1 Espetáculo unipessoal é uma categoria que este livro propõe para definir o que usualmente se conhece como solo ou monólogo. No primeiro capítulo, o leitor encontrará o início dessa discussão, a qual foi fundamental no desenvolvimento desta pesquisa, como se verá também nas páginas finais deste trabalho.

parte de grupos escolares, extracurriculares e amadores. O teatro sempre foi uma experiência que fez parte da minha realidade cotidiana. Isso me levou a realizar estudos profissionais em arte dramática na Universidad de Antioquia, na cidade de Medellín (Colômbia), e a formar meu próprio grupo, Íntimo Teatro. Entre 1998 e 2009, nesse coletivo, participei como ator em várias montagens e fui diretor de uma. Paralelamente, fui ator convidado em várias encenações de grupos como Teatro El Tablado e Teatro Imagen, além de ter trabalhado como diretor de atores em montagens de teatro musical na Universidad de Antioquia.

O exercício profissional que desenvolvi nesse período se concentrou principalmente em uma tradição teatral que considera o texto dramático ponto de partida para o ato criativo e base para o trabalho do ator na interpretação desses discursos. Dessa forma, fui consolidando uma carreira como artista de teatro que me deu um lugar na cena local e que me permitiu desenvolver trabalhos de interpretação que transitaram por várias estéticas e dramaturgias e, em outros momentos, assumir o risco da direção.

Em 2004, por motivos pessoais, tive que abandonar minha cidade e fui morar em Bogotá (Colômbia). Essa circunstância mudou meus planos de vida e foi o começo de uma busca que me afastou da experiência de grupo. Várias tentativas frustradas de consolidar um coletivo teatral resumem os primeiros meses na nova cidade, o que me levou, como se explica mais detalhadamente no primeiro capítulo, a contemplar a possibilidade da criação de um espetáculo unipessoal. Além disso, tive a oportunidade de iniciar meu mestrado em Literatura na Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colômbia), experiência que também modificou minha ideia do teatro e da condição de ator.

Eu sempre admirei o trabalho dos escritores e considero que o ator faz coisas muito parecidas. No entanto, o que começou como um mestrado dirigido ao estudo do teatro se transformou em uma pesquisa sobre romance histórico, um assunto que me seduziu logo que iniciei as disciplinas da pós-graduação. Por algum tempo, preocupou-me o fato de estar me distanciando da pesquisa teórica em artes cênicas. No entanto, agora compreendo que o que me levou a esse território está estranhamente relacionado com o que hoje me interessa: a possibilidade de entender o ator também como autor. Os estudos de mestrado me

permitiram entrar em um terreno que é muito mais claro na literatura e que hoje se traduz em uma nova forma de assumir meu fazer como ator. Acredito que o leitor deste livro perceberá a grande influência da literatura na consolidação deste projeto criativo.

O mestrado esteve alternado com novas temporadas de alguns dos espetáculos de Íntimo Teatro (algumas em Medellín, outras em Bogotá) e com atividades de ensino relacionadas tanto com a literatura quanto com o teatro, o que continuou inclusive depois da conclusão da pós-graduação. Um tempo depois, em 2010, tive a oportunidade de participar de uma montagem do grupo Sí Teatro (*Agamenón*, de Rodrigo García), o que me deu o último impulso para assumir, finalmente, um novo projeto que se constituiu nos primeiros passos para chegar ao que hoje entendo como criação unipessoal. Trata-se da encenação de *La navidad de Harry*, minha primeira experiência em um espetáculo unipessoal, processo que se descreve mais detalhadamente no primeiro capítulo.

Com essa última peça, materializou-se também a criação de uma companhia própria chamada TODAvía Teatro. A palavra do espanhol *todavía*², como advérbio de tempo (sua acepção mais usada), pode se traduzir ao português como *ainda*, *até agora*, *até o presente*, *até então*, segundo o dicionário *Aurélio* (Ferreira, 2010, p. 28). Por um lado, o nome da companhia quer expor a ideia do teatro como uma experiência artística *até agora* possível. Contudo, o termo, dividido em *toda* e *vía* (que em português seria *via* ou *caminho*), teria um segundo sentido, o de um teatro no qual diversos caminhos são possíveis. Assim, pois, foi graças à consolidação de *La navidad de Harry* (motivado também pela fascinação por esse tipo de encenações que tem um só ator em cena) que o teatro ganhou um novo significado na minha carreira. O nome da companhia resume o que estava sendo concebido naquele momento. Teria, então, que empreender novos caminhos para concretizar o que agora entendo como um projeto autoral próprio.

2 Note-se que o significado da palavra portuguesa *todavía* não é o mesmo do que em espanhol; não tem, por exemplo, uma acepção como advérbio temporal, e sim como conjunção: “Contudo, porém, entretanto” (Ferreira, 2010, p. 742).

Essa decisão, unida ao desenvolvimento da minha carreira acadêmica, conduziu-me a uma nova viagem que mudou o meu trajeto. Trata-se da chegada a Salvador (Bahia) para o início do doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA, Brasil). Cheguei ao Brasil com o propósito claro de levar até as últimas consequências o desejo de desenvolver uma prática criativa que me desse a oportunidade de trabalhar a partir das minhas inquietações autorais e acompanhar esse exercício com a reflexão teórica que se apresenta neste livro.

Assim, nasceu o projeto *O ator em solidão*, no qual tinha o propósito de desenvolver uma pesquisa que procurasse respostas ao trabalho criativo de um ator que pretendia prescindir de outras figuras comuns na tradição teatral, como a do diretor ou a do dramaturgo, para atingir a categoria de ator-autor. Para isso, a pesquisa encontrou uma ferramenta de trabalho sobre as possibilidades artísticas do ator na situação de solidão. O objetivo primordial do projeto era usar essa situação como matéria e metodologia específica para atingir um estágio, tomando as palavras que Gaston Bachelard (2009) usa para falar do sonhador cósmico, no qual o ator pudesse ser “autor da sua solidão” (p. 165). Embora o desenvolvimento em si da pesquisa tenha encontrado posteriormente algumas outras nuances no assunto, fundamentalmente conservou esse ponto de partida.

O leitor deste trabalho vai se deparar com uma proposta de pesquisa que, desde o começo, teve o objetivo de não separar o discurso acadêmico da criação artística. Isso porque quem escreve estas linhas acredita que a separação que algumas políticas de medição do conhecimento estabelecem entre ciência e arte têm que ser reduzidas e corresponde aos artistas que fazem parte da academia fortalecer esse propósito³. No meu fazer como artista que pertence à academia, proponho-me isso constantemente. Como professor associado do programa de Arte Dramática da Universidad del Atlántico e como líder do Grupo de Investigación en Creación Escénica

3 Em trabalhos anteriormente publicados, expressei essa mesma inquietação em relação a como a instituição que mede a produção de conhecimento nas universidades colombianas (Colciencias) desmerece os processos de criação desenvolvidos nas faculdades de artes (Santamaría-Delgado, Chingaté-Hernández,

(Grupo de Pesquisa em Criação Cênica), afirmo essa postura em cada um dos conteúdos das disciplinas que ministro e dos projetos que desenvolvo.

Apresenta-se, então, uma pesquisa que se concentra fundamentalmente no processo de criação de um espetáculo unipessoal, cujo interesse primordial foi a consolidação de um espaço poético no qual o ator pudesse se considerar autor da obra. Assim, a investigação parte da ideia de que o registro da experiência de criação cênica, suas motivações e reflexões que podem se desprender dela constroem conhecimento que facilita, em outras tentativas similares, encontrar afinidades ou discrepâncias que aprofundam questões em um campo pouco explorado teoricamente das artes cênicas⁴.

Nessa perspectiva, o leitor vai acompanhar um percurso que começa com a aparição espontânea de um desejo e culmina com as reflexões que suscitou a materialização do espetáculo unipessoal fruto desse anseio. Considero importante o último ponto porque é fundamental que quem se aproxime a este trabalho entenda que não se trata de uma pesquisa que partiu de um produto artístico já elaborado, mas sim de uma realidade cênica construída simultaneamente com as reflexões de caráter teórico aqui apresentadas. Trata-se, pois, de uma investigação que reconhece que não é necessária a existência de um objeto *a priori*, mas que ele pode ser criado no percurso em si da pesquisa. Nesse caso, o objeto é o espetáculo unipessoal *Meus caros amigos*, o qual teve estreia em setembro de 2013. Contudo, não como obra concluída, aberta para a crítica, mas sim como experiência processual. Portanto, sem título nem forma, ele esteve presente muito tempo atrás como aspiração do artista e continuou existindo

González-Betancur, Castellanos-Camacho, Salazar-Ospina e Morales-Serrato, 2011; González-Betancur, 2013b).

4 Não se pretende que a experiência resenhada aqui seja utilizada como modelo a seguir na criação de espetáculos unipessoais, dado que, embora o formato livro mostre que que arte e ciência —enquanto faces do conhecimento— possam se complementar, reconhece-se, como assinala Silvio Zamboni (1998), que as explicações na arte tendem a ser extremadamente particulares, não passíveis de grandes generalizações, como na ciência, em que quase sempre se procuram leis para generalizações que possam ser aplicadas a outras realidades.

posteriormente como processo criativo e como obra viva, mutável e transformadora, enfrentada ao público.

Em termos metodológicos, isso se traduz em uma estrutura de escrita que corresponde com a maneira como a criação do espetáculo foi se dando. Portanto, consideram-se produção de conhecimento e consequência natural desta pesquisa tanto o documento que conforma este livro quanto o espetáculo que saiu dela. Como referência acadêmica e intelectual, o acesso ao documento poderá ser muito mais amplo do que o acesso à encenação, mas, para quem considera que pesquisa e criação podem ser duas faces de uma mesma moeda, uma não existiria sem a outra. Em última instância, o que se pretendeu com o desenvolvimento deste processo de pesquisa/criação é permitir uma perspectiva investigativa que, como acontece no caso do método cartográfico, defenda a premissa de que “[c]onstrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado” (Passos, Kastrup e Escóssia, 2012, p. 137).

Para atingir esse propósito, parte-se de uma diversidade de autores e visões para a escrita deste trabalho. O leitor poderá perceber que não se segue uma linha teórica particular nem se propõe a constatação de teorias já comprovadas em outros exercícios acadêmicos. Ao contrário, esta pesquisa encontra na heterogeneidade uma fonte de grande inspiração. Assim, historiadores do teatro —como Jean-Jacques Roubine e Ênio Carvalho— convivem com filósofos —como Gaston Bachelard e Roland Barthes— e sociólogos —como Juan Manuel Zapata—. Os depoimentos de atores e diretores brasileiros —como Denise Stoklos e Luis Otávio Burnier— dialogam com os discursos de atores e diretores de outras geografias —como Santiago García e Jorge Eines—. Autores clássicos da teoria teatral —como Antonin Artaud e Gordon Craig— se interligam com as asseverações de pesquisadores mais recentes —como Nerida Dip e Antônio Guedes—. Enfim, trata-se de um panorama amplo e diversificado que pretende mostrar um percurso cheio de múltiplas inquietações.

Dito isso, como assinala o subtítulo do livro, descreve-se um processo que para mim representa uma passagem entre dois estágios diferentes do fazer artístico como ator. O primeiro seria o de intérprete, no qual fortaleci uma série de ferramentas técnicas que desenvolveram certas habilidades no palco. O segundo seria o de autor, no qual essas

ferramentas são usadas para promover um discurso próprio e é abandonado um sistema de trabalho que dava ao ator só a função de intermediário dos discursos de outros.

O desenvolvimento da pesquisa se apresenta dividido em quatro capítulos, os quais fazem uma separação que obedece a uma disposição do discurso cuja intenção é oferecer uma leitura sistemática e organizada. No entanto, vale a pena esclarecer que muitas das reflexões que aparecem separadas neste livro e classificadas por temas não representam necessariamente uma linha reta em relação a como elas apareceram no trajeto da pesquisa. É o caso do descrito como materiais de trabalho. Embora sejam colocados na estrutura da escrita como um elemento anterior ao início do processo criativo, muitas das suas particularidades foram se concretizando no exercício de construção do espetáculo.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Nascimento de um projeto: pressupostos”, relata as circunstâncias que fizeram possível a aparição da primeira ideia de assumir um processo no qual toda a carga criativa estivesse concentrada no ator. A partir do conceito de intuição, descreve-se como nasce o projeto *O ator em solidão* no meio de uma experiência cênica anterior à desenvolvida nesta pesquisa. Assim, surgiram algumas perguntas que resumem a estrutura temática do restante do capítulo e que se tratam aqui como pressupostos teóricos da proposta. Elas conduzem a analisar, em primeiro lugar, os termos *monólogo*, *solo* e *espetáculo unipessoal* para determinar o tipo de obra que se pretende desenvolver. Nessa parte, o leitor se encontrará com a escolha do último termo, considerando que ele define de maneira mais eficaz o tipo de experiência cênica aqui estudada. Posteriormente, discutem-se os conceitos de *interpretação* e *autoria* no teatro com o intuito de pensar na possibilidade de outorgar a categoria de autor ao ator. Para isso, apresenta-se um breve panorama histórico sobre as duas questões (interpretação e autoria), consideram-se alguns termos que pretendem reconhecer a autoria dos atores em experiências coletivas e projeta-se a solidão como possível caminho para a construção de uma proposta cênica autoral. Finalmente, coloca-se a necessidade de expressão de um dizer próprio como ponto de partida para a construção do espetáculo unipessoal. Nesse caso,

uma inquietação particular por levar ao palco o tema da homossexualidade se converte em premissa básica do exercício criativo.

O segundo capítulo, “Um leque de possibilidades: materiais”, como o título o assinala, parte da ideia habitual, condensada na proposta de Matteo Bonfitto, da ação física como material de trabalho por excelência do ator para ampliar esse conceito a partir da noção de imaginário exposta por autores como Juremir Machado Silva e Michel Maffesoli. Nesse capítulo, defende-se a ideia de que o ator que pretende ser autor de sua própria obra conta com outros materiais proporcionados pelo seu acervo pessoal. Dessa maneira, catalogam-se os materiais contidos no meu imaginário pessoal sobre a homossexualidade. São eles o discurso imoralista do escritor francês André Gide, a imagem de São Sebastião, como ícone da cultura gay e a experiência autobiográfica.

No terceiro capítulo, “Um encontro às escuras: processo criativo”, usa-se a metáfora do *blind date* para descrever como se deu o processo de criação do espetáculo unipessoal *Meus caros amigos*. A partir da noção de formatividade proposta por Luigi Pareyson, empreende-se um caminho que procura sair do terreno conhecido para encontrar um fazer próprio. O começo desse trajeto encontra no método cartográfico luzes sobre as características desse novo fazer e sua estreita relação com o tipo de pesquisa aqui defendida. Posteriormente, continuando com o guia de Pareyson, descreve-se a fase do exercício, a qual possibilitou o surgimento do que se nomeia como “construção do espaço poético” e a definição de princípios criativos. Isso leva a que se exponha, finalmente, como *Meus caros amigos* se faz uma experiência concreta que se materializa a partir da consolidação de uma ficção, de uma apropriação particular da palavra e da ação do ator que reivindica a autonomia sobre os elementos da cena. Trata-se do capítulo no qual se apresenta o “como” da pesquisa e como foi possível a aparição do espetáculo unipessoal que se projetava desde o começo.

O capítulo final, intitulado “Dentro e fora do palco: projeto autoral”, conduz ao objetivo principal deste processo de pesquisa/criação: a ideia de autoria. A partir do reconhecimento de que o que se estava formando nesta pesquisa não era só um espetáculo, mas também um projeto autoral, o capítulo apresenta as particularidades da autoria que se perseguiram. O leitor encontrará reflexões que delatam as coincidências e as contradições

entre a ideia inicial que se tinha do que representava ser autor da cena e o que finalmente o exercício criativo demonstrou a respeito dela. Além disso, descrevem-se algumas outras ações que permeiam o conceito de autoria e que extrapolam a realidade do palco. Finalmente, reflete-se sobre o espetáculo unipessoal como experiência autoral e conclui-se com a afirmação do uso do termo escolhido no primeiro capítulo e a possibilidade de uma definição do que seria a categoria de ator-autor no contexto desse tipo de espetáculos.

Nas considerações finais, reafirma-se a ideia de que cada processo criativo contém suas particularidades e que o apresentado neste livro só pode demonstrar uma metodologia que funcionou para a consolidação de um espetáculo unipessoal específico. No entanto, reconhece-se que alguns dos elementos e dos conceitos usados podem ser levados em conta em experimentos cênicos que procurem ter acesso à experiência do unipessoal como espaço autoral.

Fecha-se o livro com as duas versões (em língua portuguesa e espanhola) do texto dramaturgico produto do processo criativo. Considera-se importante sua presença neste livro como mais um resultado da pesquisa e como objeto de construção de conhecimento, além de material que poderia ser ponto de partida para próximas encenações.

O exposto neste livro está apresentado a partir de um tipo de escrita que favorece constantemente o exercício narrativo. Em primeira instância, porque se interessa fundamentalmente no processual e, dessa forma, pretende evidenciá-lo e, em segunda, porque acredita que uma política da narratividade permite a dissolência da posição estanque que privilegia o afastamento entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido (Passos, Kastrup e Escóssia, 2012). O leitor deste trabalho perceberá quão pequena resulta essa distância no contexto desta pesquisa.

Para encerrar esta introdução, gostaria de voltar ao assunto que a abre: o desejo. Quem se aproximar a este trabalho acadêmico se encontrará, basicamente, com o exercício de um pesquisador artista que crê que ele, como nenhum outro meio, funciona como agente criativo. Nesta pesquisa, entende-se o desejo como potência na produção da obra artística e acredita-se no que Rolnik (2006) coloca nas seguintes palavras: “[...] o pleno funcionamento do desejo é uma

verdadeira fabricação incansável de mundo — ou seja, o contrário de um caos” (p. 43, itálico no original). Na continuação, expõe-se o desenvolvimento de um processo criativo que se movimenta a partir de inquietações e associações estimuladas por essa vontade. Eis a materialização de um grande anseio.